E. Frantz,

Christliche Malerei.

Ex Libris

LIBRARY
Franciscan Friary
26th and K Sts.
Sacramento, Calif.

No. 1284

Class O 1

Date 26. II. 1912

FEB 26 1912

Franciscan Residence,
2518 K Street,
Sacramento, - Cal.

Dr. Erich Frantz,

Geschichte der christlichen Malerei.

Zweiter Theil.

Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Universität Breslau.

Zweiter Theil.

Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Universität Breslau.

Zweiter Theil.

Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.

Erste Hälfte.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Buchdruckerei der Herder'ſchen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt der ersten Hälfte des zweiten Theiles.

Erstes Buch.

Die neue christliche Malerei in Italien.

Seite

Erster Abschnitt. **Giotto, seine Schule und Nachfolger** . . . . 1— 94

Zweiter Abschnitt. **Die Schule von Siena** . . . . . 94—113

Dritter Abschnitt. **Giottisten und andere Maler im übrigen Italien** . 113—134

A. Die umbrische Schule. — B. Maler in Bologna, Modena, Ferrara. — C. Maler in Verona, Padua, Mailand, Venedig. — Die Miniaturmalerei jener Epoche.

Zweites Buch.

Erste Epoche der Gotik (1250—1420).

Erster Abschnitt. **Frankreich** . . . . . 135—156

Zweiter Abschnitt. **Die Niederlande** . . . . . 156—163

Dritter Abschnitt. **England** . . . . . 163—169

Vierter Abschnitt. **Deutschland** . . . . . 170—223

A. Die Schule von Köln. — B. Die Schule von Prag. — C. Die Schule von Nürnberg. — D. Die schwäbische Schule. — E. Die Schweiz. — F. Oesterreich, Bayern, Sachsen, Hessen, nördliche Länder. — Glasmalerei. — Textile Kunst.

Drittes Buch.

Die Frührenaissance in Italien.

Erster Abschnitt. **Florenz** . . . . . 224—345

Zweiter Abschnitt. **Toscanisch-umbrische Malerei** . . . . . 346—403

A. Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì, Marco Palmezzano, Giovanni Santi, Luca Signorelli. — B. Die Sienesen des Quattrocento. — C. Die umbrische Schule.

Dritter Abschnitt. **Die Malerei in Oberitalien** . . . . . 403—498

A. Die Schule von Padua und ihre Ausläufer. — B. Die Malerei in Vicenza. — C. Verona. — D. Ferrara und Bologna. — E. Lombardisch-piemontesische Malerei. — F. Die Venezianer.

Erstes bis drittes Buch.

Erstes Buch.

Die neue christliche Malerei in Italien.

Erster Abschnitt.

Giotto, seine Schule und Nachfolger.

Schon E. Förster betonte, im Gegensatz zur Auffassung Kuglers und J. Burckhardts, daß Giotto nicht als Begründer des germanischen oder gotischen Stils in der italienischen Malerei zu betrachten sei, ‚da die gleichzeitige oder vorausgegangene deutsche Kunst wohl für die Architektur, nicht aber für ihre Schwesterkünste einen Anhalt biete, daß beide letzteren vielmehr recht eigentlich der Ausdruck des neuen selbständigen Nationalgefühls seien, und der Stil von Giotto bis Fiesole, von Giovanni Pisano bis Nino, im Gegensatz zum altrömischen und byzantinischen für durch und durch italienisch zu halten sei'[1].

In der That beginnt die neue christliche Kunst in Italien mit dem dreizehnten Jahrhundert, auf toscanischem Boden entwickelt sie ihre ersten Lebenskeime und bis zum Tode Raffaels gestaltet sie dieselben in einheitlicher Entwicklung zur lebensvollsten Blüte folgerichtig aus[2]. Während Cimabue und Duccio noch ganz im Byzantinismus wurzeln und demselben innerhalb seiner Stilgrenzen lebens- und bedeutungsvolle Elemente zuzuführen bemüht sind, erhebt in Giotto der Geist einer neuen, freieren Weltansicht, reineren künstlerischen Empfindens seine Schwingen, um jenen erhabenen Flug zu den Idealen hin zu beginnen, welcher die Höhen christlicher Weltanschauung erreicht und seine ruhmvolle Bahn mit den edelsten Monumenten bezeichnet hat. Aus diesem einheitlichen Bau der Kunstentwicklung, in dem christliche Tradition bis auf Raffael hin mächtig ist, ‚eine gotische Kunst absondern wollen von der mit 1400 beginnenden Renaissance, heißt den Organismus des Ganzen

[1] Geschichte der italienischen Kunst II, 213, Anm.

[2] Vgl. H. Thode, Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, S. 72 ff.

verkennen'[1]. Kommt ja doch selbst in der gotischen toscanischen Architektur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts weniger das constructive Element nordischer Bauten, als der Raum- und Formensinn einer neueren Zeit zur Geltung. Weitgespannte Hallen und breitere Mauerflächen deuten in Italien das vornehmliche Bedürfniß an, der historischen Malerei ein Feld zu bieten, wo sie ihre Gemäldecyklen entfalten kann, während das gotische Ornament mehr den Rahmen dieser Bildflächen ausmacht.

Florenz ist der eigentliche Mittelpunkt der Kunstthätigkeit jener Zeit neu erwachenden Lebens. Außer seinem Dome erbaut es Kirchen wie S. Maria Novella, S. Maria Maggiore, S. Remigio, S. Croce, den Palazzo Vecchio oder della Signoria, jenen riesen-, fast märchenhaften Bau — den die besonderen Verhältnisse der Republik, öfterer Wechsel der Machthaber und ihm entspringende Kämpfe der Parteien so thurmhoch und festungsartig gestalteten —, dann den ähnlichen Palazzo del Podestà, auch Bargello genannt, die Loggia dei Lanzi, für Versammlungen der Bürger ursprünglich bestimmt, ferner die großartigen Mauern und Thore, die Arnobrücken, den stolzen Bau von Or san Michele, den Bigallo u. a. Mit Freiheit und Schönheitssinn behandeln die italienischen Baumeister ihre gotischen Kirchen und Paläste, daher der eigenartige malerische Charakter fast aller jener Bauten, in denen das der Renaissance angehörige Princip freier Harmonie der Raumverhältnisse zur Geltung kommt. In der That ist der Schritt von solchen gotischen Werken Toscana's zur Architektur der Renaissance kein bedeutender, da die Erinnerungen der Antike vorwalten und die Gotik nur eine ‚eigenthümliche Stimmung'[2] zu verleihen im Stande ist.

Die religiöse Begeisterung, welche das Auftreten des hl. Franz von Assisi begleitet, die eigenthümliche nationale und echt christliche, durch das Leben dieses apostolischen Mannes in Italien erweckte Poesie mußte naturgemäß der historischen Malerei, deren Objecte innerhalb der Fesseln byzantinischen Stils sich in lebloser Wiederholung erschöpft hatten, neue Lebenskraft zuführen. Das dem toscanischen Volke innewohnende Naturgefühl, die Frische und Plastik seines künstlerischen Denkens erwachten unter dem Einfluß jener Bewegung zu selbständigem Dasein. Was die Antike derselben verliehen hat, ist, wie Thode[3] mit Recht betont, nur das Formelle, das belehrende Element gewesen, dessen Einfluß zumal die Architektur empfinden mußte. Der Lebensquell der neuen echt nationalen Malerei war das in Franz von Assisi neu erstehende Ideal christlichen Lebens, war der befruchtende poetische Duft seiner Legende, welche die Kunst zu neuen Aufgaben hinlenkte, wie sie jener Zeit nahestanden und eine reichhaltige Kunstsprache, neue Hilfsmittel der Darstellung erforderten. Der Erfinder einer neuen volksthümlichen Richtung historischer Malerei ist Giotto, dessen Ruhm schnell Italien durchdringt, der,

[1] Thode a. a. O. [2] Förster a. a. O. S. 77. [3] a. a. O. S. 72.

wie kein anderer, zugleich als Baumeister, Bildhauer und Maler thätig ist, dessen bahnbrechende Richtung für die neue christliche Kunst Cennino Cennini, der Biograph jener Schule und ihrer technischen Fertigkeiten, in den Worten ausspricht: ‚Giotto habe die Kunst zu malen aus dem Griechischen wieder ins Lateinische und auf neue Bahnen geführt, auch sonst dieselbe vervollkommnet mehr denn ein anderer vor ihm‘ [1], während der Chronist G. Villani ihn den erhabensten Künstler seiner Zeit nennt, der am meisten jeder Figur und Handlung in ihrer natürlichen Erscheinung gerecht zu werden vermochte [2]. Aehnlich lautet das Urtheil L. Ghiberti's in seinem von Vasari benutzten Commentar, und Boccaccio versichert in der fünften Novelle, daß Giotto mit der Feder oder dem Pinsel alle Gegenstände täuschend ähnlich nachzubilden vermochte. In der That war die Anerkennung, welche Italien dem großen Florentiner zollte, eine allgemeine und nachhaltige. Ein Jahrhundert lang beherrschte sein Geist die Richtung der Kunst, und selbst in der Nachblüte derselben, wie sie in Padua uns entgegentritt, offenbaren sich unzerstörbare Hoheit der Auffassung und monumentale Größe des Stils, der Sinn für Klarheit des Ausdrucks, gepaart mit Einfachheit künstlerischer Mittel. Und dieser Ruf Giotto's, einst Italien füllend, erstirbt nicht in den Jahrhunderten künstlerischen Verfalls und Ungeschmacks, da man zu seiner Würdigung auf halbzerstörte Fresken, wenige Tafelbilder und zweifelhafte Notizen eines Boccaccio und Sacchetti angewiesen blieb, archivalische Forschungen mangelten und das Verständniß für den Geist mittelalterlicher Kunst, ihrer Ikonographie, ihres religiösen Gehaltes, der Legendenpoesie unter der Wucht des Classicismus darniederlag. Nur bei solchen Verhältnissen ist es erklärlich, wenn ein umsichtiger Forscher wie B. von Rumohr [3] sein Urtheil über den großen bahnbrechenden Meister der neuen christlichen Kunst so mangelhaft und ungerecht formulirt hat, daß er ihn wegen seines Bruches mit der Tradition des Byzantinismus tadelt, ihm Neuerungen vorwirft und ihn schließlich auf einige Anekdoten der Novellisten [4] hin selbst der Frivolität und Skepsis anklagt, im übrigen seine Richtung in der Kunst als eine durchaus nüchterne und praktische kennzeichnet. Bekanntlich spiegeln die Novellen, welche Rumohr zu solchem Urtheil veranlaßten, den Geist ihrer Zeit nur im allgemeinen wider und mit dichterischer Freiheit; auf Grund derselben den Meister religiöser Frivolität zeihen, ‚welche mit der rückhaltlosen, enthusiastischen Hingebung im Widerspruch stehe, ohne welche es dem dichterischen

[1] Tratt., ed. di Fir. 1859. Dante's Worte, in denen er Cimabue's und Giotto's gedenkt, Purg. XI, 94. Petrarca (Epp. l. V) nennt ‚Jottum florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est‘.

[2] Chron. l. XI, c. XII: ‚Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale.‘ Ricobaldo Ferr. ap. Mur. SS. IX, 255: ‚Zotus pictor eximius Florentinus agnoscitur.‘

[3] Ital. Forsch. II, 39 ff.

[4] Sacchetti, nov. LXXV, vol. II, ed. di Fir.

Künstler unmöglich sei, das Hohe und Würdige anzuschauen'[1], ist nur möglich gewesen bei Unkenntniß jener historischen Gemäldecyklen, deren innere Wahrheit, Schönheit und Größe für alle Jahrhunderte Zeugniß ablegen von wirklicher Inspiration. ‚Gibt man zu, daß die poetische Gestaltungskraft nur dann fähig ist, die höchsten Gegenstände zu berühren, wenn sie von innerer Ueberzeugung getragen wird, dann sind Giotto's religiöse Darstellungen ebensoviel Zeugnisse für sein gläubiges christliches Gemüth.'[2]

Das schnelle Anwachsen und Gedeihen der Bettelorden hatte in den Städten Italiens eine wetteifernde bauliche Thätigkeit zur Folge. Denn auch im Orden des hl. Dominicus verschwisterten sich Volkspredigt und Pflege der Kunst zur Verherrlichung religiöser Ideale[3]. An Stelle der ursprünglich einfachen Gotteshäuser, wie sie der Idee eines entsagenden, büßenden Lebens erwuchsen, traten nun größere, dem Andrang zum Kloster und den Ansprüchen städtischer Gemeinden conforme Bauten, die ihr Vorbild in solchen anderer Orden, zumal der Cistercienser, suchten, und es bildet sich in Toscana jener einfache aber großartige Stil, wie er dem Bedürfniß volksthümlicher Predigt an eine immer wachsende Zuhörerschaft in weitgespannten Hallen mit freistehenden Kanzeln entsprach. Unterstützung des belehrenden Wortes durch den Vortrag historischer Gemäldecyklen aus dem Leben des Erlösers, seiner Mutter und der großen Ordensstifter lag im Geiste des Mittelalters. Von Toscana aus breitet diese nationale Kunstrichtung in immer weiteren Kreisen ihre Wurzeln aus, Lebenskraft schöpfend aus starkem Naturgefühl, religiöser Inspiration und thatkräftigem Bürgersinn der italienischen Städte und Republiken. Florenz bietet den größten Reichthum an Entwicklungsformen, das höchstgesteigerte politische Bewußtsein jener Zeit, ‚in diesem Sinne wohl den Namen des ersten modernen Staates der Welt verdienend. Hier treibt ein ganzes Volk das, was in den Fürstenstaaten die Sache einer Familie ist'[4]. Aber obgleich der wunderbare florentinische Geist den politischen und socialen Zustand fortwährend umgestaltet, ihn kritisirt und richtet, entwickelt er zugleich eine staunenswerthe künstlerische Productivität. Es ist der religiöse Sinn dieses Volkes, der es hindurchlenkt zwischen den Klippen seiner politischen Existenz und inmitten der Parteikämpfe es bewahrt vor sittlichem Verfall. Welche Schöpfungen der Charitas, welche großartigen Bauten, welche schwungvollen Gemäldecyklen entstehen unter dem Wechsel der Parteien, den Verbannungen unterliegender Familien, dem Tumult öffentlicher Versammlungen! Welch klar bewußten Zielen schreitet dieses streng

---

[1] a. a. O. II, 55.

[2] Crowe und Cavalcaselle, Ital. Malerei, I, 260.

[3] Cfr. P. V. Marchese, Memorie etc., ed. IV. Bologna 1878. Tom. I. p. 32: ‚L'arte e la predicazione nacquero gemelle nel sodalizio Domenicano.'

[4] Burckhardt, Cultur der Renaissance, 1877, I, 73.

raisonnirende, hochbegabte Volk entgegen, als es seinen Dom baut und den Altmeister Giotto beruft, seine politische Größe zu verherrlichen, den ersten, der in den drei Schwesterkünsten unsterblichen Ruhm erwirbt!

Giotto in Assisi.

Vasari verlegt die Geburt Giotto's in das Jahr 1276; doch bemerkt Antonio Pucci[1] im ‚Centiloquium', daß er 1336 im Alter von 70 Jahren gestorben sei. Seine Thätigkeit in Rom an dem Mosaik der ‚Navicella' fällt in das Jahr 1298; zwei Jahre danach vollendete er die ihm vom Papst Bonifaz VIII. übertragenen Arbeiten in der Laterankirche zur Verherrlichung des großen Jubiläums von 1300, welche, nach dem vorhandenen Ueberrest zu urtheilen, eher einem gereiften Manne von 32 Jahren, als einem Jüngling von 22 zugehören; demnach wäre die Geburt Giotto's etwa in das Jahr 1266 zu verlegen[2]. Sein Geburtsort ist das Dorf Colle, im Gebiete von Vespignano bei Florenz, wie aus mehreren Documenten hervorgeht; der Name seines Vaters war Bondone[3]. Ueber die Art, wie Giotto Cimabue's Schüler geworden, haben wir zwei Legenden, den Charakter jener Anekdoten an sich tragend, an denen die Künstlergeschichte stets reich gewesen ist. Vasari hat seinen Bericht dem Commentar des Ghiberti entnommen, welcher erzählt, Cimabue habe auf der Reise nach Bologna den Hirtenknaben Giotto angetroffen, ein Lamm mit Kohle auf einen Stein zeichnend, und ihn, betroffen über das sich offenbarende Talent, mit Bewilligung des Vaters in seine Werkstatt genommen. Ein anonymer Commentator Dante's, vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, erwähnt, der Knabe sei einem Tuchhändler in die Lehre gegeben worden, habe sich aber mehr von der Werkstatt Cimabue's anziehen lassen, als von der seines Lehrherrn, und so hätte der Vater auf die Klage des letzteren hin den Sohn der Malerei gewidmet[4], in der er bald hoch berühmt geworden. Leider sind die ersten Malereien Giotto's, in der Badia[5] zu Florenz, untergegangen, und so ist es nicht möglich, seiner künstlerischen Entwicklung unter dem Einfluß Cimabue's bis zu den Anfängen hin nachzugehen: daß er an die Kunstrichtung

---

[1] Delizie degli Eruditi Toscani, VI, 119.

[2] Vasari, ed. Milanesi, Firenze 1878, I, 370, n. 1.

[3] Bondone dal Colle nel Comune di Vespignano, di Mugello. Cfr. Gaye, Carteggio I, 481. Siehe den alberetto der Familie und die Auszüge aus dem Florentiner Archiv bei Baldinucci, Notizie dei professori del disegno etc., Firenze 1845, I, 127 ss. Manni leitet den Namen Giotto von Angiolotto, andere von Ambrogiotto ab; Milanesi hält die Ansicht Cinelli's für richtig, daß der Name überhaupt keine Abkürzung, sondern ein Eigenname sei. Cfr. Vasari l. c. p. 370, n. 4. Giotto's Vater wird ‚lavoratore di terra e naturale persona' genannt.

[4] Vasari l. c. p. 371, n. 1. Die letztere Erzählung klingt wahrscheinlicher als jene des Ghiberti.

[5] Vasari l. c. p. 373 hebt ‚una nostra Donna quand' è annunziata' hervor.

desselben anknüpfte und also im weiteren Sinne aus der Schule Cimabue's hervorgegangen ist, lehren seine Werke auch ohne die Erzählung Ghiberti's und des Anonymus. Ueber die Lehrjahre des Meisters ist nichts Quellenmäßiges bekannt, und auch über seinen ferneren Lebensweg haben wir nur dürftige Notizen. Ghiberti und Vasari zählen seine an verschiedenen Orten vorhandenen Werke auf, doch hat die Kritik hier viel zu sichten gehabt, auch in chronologischer Einreihung derselben. Es gibt nun eine Stätte, wo wir das allmähliche Wachsen künstlerischer Kraft und Eigenart des großen Meisters verfolgen können: die berühmte Kirche von S. Francesco zu Assisi, deren Wandmalereien uns den Uebergang von der Richtung Cimabue's bis zur völligen Reife des neueren historischen Stils, in den Allegorien der Unterkirche, vor Augen stellen. Dem vollkommensten Ausdruck desselben im Gewande idealer Schönheit, treffender Charakteristik, dem höchsten Individualisiren zugleich begegnen wir in dem herrlichen Denkmal des Meisters, den Fresken der Arena zu Padua.

Giotto fand in der byzantinischen Kunst, wie sie durch Cimabue repräsentirt wird, die Richtung auf das Heilige und Erhabene vor, aber sein Verdienst ist es, jene Richtung menschlich näher und wahrer gestaltet zu haben. ‚Ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung ging von ihm aus'[1] und erfüllte die Schule, welche ein Jahrhundert lang vom Ideenreichthum des Meisters zehren konnte, bis der Geist des fünfzehnten Jahrhunderts die Charaktere zu selbständigem Hervortreten aus dem Rahmen mittelalterlicher Kunst nöthigte. Wohl markirt sich die Eigenart der Schüler Giotto's, aber diese Eigenart macht selbst niemals Anspruch, etwas anderes als die Schule repräsentiren zu wollen. So durchlebt jene ihren Bilder- und Gedankenkreis, ohne neue Wege in den Mitteln der Darstellung zu suchen, erfüllt von der Größe des Meisters und der Erhabenheit ihrer Ziele. Die Monumente jener Schule bilden ein Ganzes und müssen als solches betrachtet werden. Allerdings ist das Aeußere der Compositionen oft ein sehr schlichtes und einfaches, frei von den Reizmitteln jüngerer Kunst: genaue Perspective, Lichtwirkung, täuschende Nachahmung des Stofflichen mangeln, und es bedarf zuweilen besonderer Schärfe des Beobachtens, um seelische Größe, feine, geistige Reize in der Einfalt künstlerischen Vortrages zu erkennen: ist man aber zu diesem Kern inneren Lebens vorgedrungen, so überrascht und ergreift uns Wahrheit und Tiefe desselben um so mehr, je schlichter und einfacher die Mittel der Darstellung sind, ja einzelne Werke Giotto's in den Fresken zu Padua möchten den höchsten Ansprüchen an Klarheit der Composition, dramatische Gewalt und Abwägung der Affecte für alle Zeiten genügen können. Wie im classischen Relief und in der griechischen Tragödie, drängt sich auch hier in wenigen Personen das tragische Element zusammen. Der Sinn für

[1] Burckhardt, Der Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 535.

Harmonie und Schönheit ist noch nicht völlig entwickelt, in den Köpfen herrscht das Typische vor, bei den einzelnen Malern etwas verschieden; in der flüssigen, idealen Gewandung, dem Mittelalter aus altchristlicher Zeit überliefert, spricht sich der Sinn für Wohllaut und Melodie noch am reinsten aus: diese oft in wirklichem Fluß der Linien prangenden Gewänder vollenden in eigenartiger Weise den Ausdruck des Feierlichen, Ueberirdischen, Heiligen, und nie haben die Schaaren seliger Geister, der Auferstandenen und Verklärten einen so ihrem Wesen entsprechenden künstlerischen Ausdruck gefunden wie in jener Schule.

In Orcagna's Fresken der Cappella Strozzi in Florenz überrascht uns zuerst wahre Anmuth, das Zarte, Holdselige der Gestalten, das Bemühen, seelische und körperliche Reize zu vereinigen: ein wahrer Frühlingsmorgen liegt sonnig und duftig über den Schaaren der Verklärten. Auch die Einzelfigur weiß die Schule monumental zu gestalten. Außer Giotto's Crucifixen, in denen ein höheres Moment die Passion verklärt, ganz entgegen byzantinischer Auffassung, sind seine Christusgestalt in den Fresken der Arena zu Padua, seine Maria, Joachim und Anna daselbst von statuarischer Würde. Wie ehrwürdig erscheinen die Apostel in classischer Gewandung auf dem heiligen Abendmahle des Refectoriums von S. Croce in Florenz!

Die Anordnung der Figuren bei übersinnlichen Vorstellungen, z. B. dem Weltgericht, ist noch ganz jene ernste, feierliche der byzantinischen Epoche in idealer Betrachtungsweise des Raumes, die erst im fünfzehnten Jahrhundert durch örtliche Abgrenzung und consistentere Unterlage der in der Luft schwebenden Personen ersetzt wird. In den großen symbolisch-allegorischen Bilderkreisen spricht sich ein Zusammenhang der Kunst mit der gelehrten literarischen und poetischen Bildung jener Zeit aus, welche in Dante ihre höchste Vertretung findet. Die Allegorie, welche abstracte Begriffe durch menschliche Figuren darstellt und im ganzen Mittelalter mit Vorliebe benutzt wird, sehen wir durch Giotto in der Unterkirche von Assisi mit besonderer Kühnheit zu neuer Form gestaltet, indem er jene Figuren in Thätigkeit versetzt: die Verlobung des hl. Franciscus mit der Armuth ist der wirkliche Vorgang einer Vermählung. Tiefer Ernst des Vortrags, Schärfe und Naivität der Charakteristik geben solchen Scenen einen wirklichen Reiz, während die gleichartigen Repräsentanten der Künste und Wissenschaften, in der Cappella degli Spagnuoli, viel weniger Interesse zu erwecken vermögen. Eine der wirksamsten Allegorien ist jene des Todes in der bekannten Darstellung des Campo Santo zu Pisa, zugleich eine der imposantesten Leistungen mittelalterlicher Kunst überhaupt, ausgezeichnet durch Schärfe der Charakteristik, Wahrheit des Lebens und gewaltige Tragik. Von edler Größe der Auffassung zeugt auch die Darstellung der Theophanien, die oft vorkommenden Erscheinungen Gottes in einer Glorie, von Engeln begleitet, wesentlicher Anordnung nach dem byzantinischen Stil angehörig und doch voll Bewegung und mit neuem Leben erfüllt.

Es ergab sich nun von selbst, daß ein Regenerator der Kunst wie Giotto, an Beobachtung des Lebens und seiner vielgestaltigen Erscheinungen anknüpfend, auch für die technische Seite der Darstellung neue Wege suchte. Cennino Cennini hat uns diese Technik pietätvoll in seinem Tractat geschildert. Nur im Fresco entfaltet jene Schule ihre Größe, schafft sie in wahrer Freiheit des Geistes. Cennino kündigt zwar seine Frescotechnik nicht als etwas Neues an, die ja in Byzanz ohne Unterbrechung gepflegt wurde und heute noch in den Klöstern des Athos erhalten ist, aber dieselbe erhielt neues Leben: ein frisches, heiteres Colorit trat in seine Rechte; bei der Tafelmalerei wichen die harzigen Bindemittel der Griechen dem schon früher bekannten Temperiren der Farben mit Ei und Feigenmilch. Studien nach der Natur, Abformen einzelner Körpertheile und des ganzen Menschen in Gips, Andeutungen der Linear- und Luftperspective[1] (denen wir übrigens schon bei Theophilus[2] begegnen), Vorschriften, die einzelnen Stoffe von Sammt, Leinwand oder Seide auf der Mauer oder Tafel nachzubilden[3], finden sich im Tractat des Cennino vor und zeigen den Umfang der technischen Kenntnisse jener Zeit. Die uns überkommenen Tafelbilder Giotto's und seiner Schule geben freilich nur eine mangelhafte Anschauung ihrer wahren Größe und Freiheit, sind aber für die Beurtheilung des Gesammtcharakters doch von Wichtigkeit.

Vasari erzählt, ‚daß Fra Giovanni di Muro della Marca, 1296 General der Franziskaner, die Berufung Giotto's nach Assisi veranlaßte[4], wo dieser in der Oberkirche 32 Bilder aus dem Leben des hl. Franciscus, 16 an jeder Seite, gemalt habe, welche ihm großen Ruhm einbrachten'[5]. Die neuere Kunstkritik hat mit Recht die Autorschaft jener Fresken ohne Bedenken Giotto zugewiesen, nachdem Rumohr[6] sie dem Spinello Aretino, Crowe und Cavalcaselle einem Meister von der Art des Gaddi verliehen[7]. Förster enthielt sich des Urtheils, ‚da er sie so erloschen fand, daß er sich außer Stande sah, eingehende Studien zu machen'[8], während Dobbert (in den Beiträgen zur Geschichte der italienischen Kunst[9]) darauf hinwies, daß gewisse stilistische Verschiedenheiten innerhalb des Cyklus sich durch allmähliches Wachsen und Reifen eines noch jungen Künstlers erklären ließen. Die Anwesenheit Gaddo Gaddi's in Assisi wird nirgends erwähnt, und in Bezug auf die Kunst, viel-

[1] Kap. 87, Ausg. von Ilg, Wien 1871. [2] Schedula div. Art. I, 16.

[3] Kap. 144.

[4] Cfr. Wadding, Annal. Ord. Min. V, 348. Thode a. a. O. S. 258. 259, Anm. 3 hält diese Berufung für unglaubwürdig, ‚da ein Aufenthalt Giotto's zu Assisi in die Jahre 1296 und 1304 fiele'.

[5] ‚Dove nella chiesa di sopra dipinse a fresco sotto il corridore che attraversa le finestre dai due lati della chiesa trentadue storie della vita e fatti di San Francesco, cioè sedici per facciata, tanto perfettamente, che ne acquistò grandissima fama.'

[6] Ital. Forsch. II, 66. [7] Ital. Ausg. I, 344 ff.; deutsche Ausg. I, 185.

[8] Gesch. der ital. Kunst II, 220, Anm.

[9] Dohme, Kunst und Künstler, Leipzig 1878. Separatdruck S. 47 ff.

leicht auch persönlich, standen beide dem Cimabue nahe. Schon bei den ersten Bildern aus der Franciscuslegende treten echt giotteske Züge hervor und machen sich Aehnlichkeiten mit den Werken in Padua, so zumal bei der Christusfigur, bemerklich, die gar nicht zu verkennen sind. Das überall sich bekundende Lebensgefühl, Kraft und Energie des Ausdrucks, Beobachtung des Wirklichen, vor allem jene Giotto eigene Ruhe und Geschlossenheit der Composition, das Vermögen, in jede der auftretenden Personen eine dem Zweck des Ganzen entsprechende Bedeutung zu legen, sind, wie der Vergleich mit den Werken der Schule lehrt, nur dem Meister eigen, wenn auch der seinen späteren Bildern angehörige Gesichtstypus noch nicht vorhanden, wie er als untergeordnetes Moment naturgemäß erst später, nachdem die Individualität sich entwickelt, hervortreten konnte. Was diesen ganzen Cyklus der Legendenbilder über die Malereien früherer Zeit emporhebt, ist eben der bis dahin noch unentfaltete Sinn für Charakteristik natürlicher Bewegung und Empfindung, der ja auch Vasari bei einzelnen Figuren überraschte[1]. Unter diesen Bildern sind hervorragend und bezeichnend für Giotto's Stil folgende:

1. Die ‚Scene, wo dem jungen Franciscus, seiner künftigen Größe halber, durch Ausbreiten des Mantels gehuldigt wird'. Hier ist die Action des huldigenden, einfältigen Mannes, wie die Legende ihn nennt, entschieden lebensvoll und natürlich. Die feine Architektur des Palazzo Pubblico im Hintergrunde zeigt giotteske Ideen, der Versuch, den Marktplatz von Assisi möglichst natürlich darzustellen, einen beobachtenden Künstler.

2. Die ‚Bekleidung des Armen'. Die Scene ist in die Umgebung der Stadt verlegt, und der Künstler bemüht sich, ebenso die bergige Natur des Ortes treu wiederzugeben, wie das geistige Motiv der Handlung in den zwei Personen klarzustellen.

3. Die ‚Vision des Palastes' läßt wiederum die Giotto eigenthümlichen Ideen in der vornehmen Architektur erkennen.

5. Die ‚Erklärung vor dem Vater und dem Bischof' zeigt völlig Giotto's meisterhafte Art, einen Vorgang treffend und verständlich durch möglichst wenige Personen in der Höhe der Action darzustellen. Die Gestalt des Franciscus mit zum Himmel erhobenen Händen erklärt den Moment sofort durch himmlische, den Jüngling derart erfüllende Begeisterung, daß er den Vorgang um sich, die Bedeckung seiner Blöße durch den Bischof, nicht mehr beachtet. Gegenüber der wirksame Gegensatz des die Kleider zusammenraffenden Bernardone. Hier ist Giotto schon der sichere Dramatiker der Kunst wie in seinen reifsten Arbeiten.

[1] So bei dem durstigen Bauer. ‚E fra le altre è bellissima una storia dove un assetato, nel quale si vede vivo il desiderio dell' acque, bee stando chinato in terra a una fonte con grandissimo e veramente maraviglioso affetto.' Eine genaue Schilderung dieser Malereien mit sehr brauchbaren Illustrationen in photogr. Druck bei Thode a. a. O. S. 119 ff.

9. Die ‚Erlaubniß der Predigt durch Innocenz III.' läßt in der streng geschlossenen Composition, in zwei Gruppen geschieden und wieder durch die Gestalt des knieenden Franz verbunden, meisterhafte Charakteristik, concentrirtes geistiges Leben und das Bemühen, durch Verschiedenheit der Typen alle Monotonie des Vorgangs zu meiden, deutlich erkennen.

13. Die ‚Feier der Christnacht in Greccio' bietet eine figurenreiche Composition, welche Naturstudien des Meisters voraussetzt: geschickte Verkürzungen der Gesichter, treffliche Geberdensprache, in Franciscus selbst eine höchst wahre und lebendige Haltung, dem Leben nachempfunden, dann ein Versuch, die Wirkung des Kerzenlichtes anzudeuten, treten hervor.

14. Die ‚wunderbare Tränkung des Durstigen' zeigt in dem auf dem Boden hingestreckten, gierig das Wasser schlürfenden Manne jenes dem Vasari so natürlich scheinende Motiv, daß er eine lebende Person zu sehen vermeinte. Giotto hat die Wirkung des Gebetes mit der Ursache zugleich versinnlicht. Auf dem felsigen erhöhten Terrain kniet, so daß er die Spitze der Composition ausmacht, Franciscus, rechts der Durstige; links zwei Brüder, den Esel führend: so baut sich die Gruppe pyramidal und verständlich auf.

15. Die ‚Predigt an die Vögel' zeigt uns die Thierwelt in richtigem Verhältniß zur Menschengestalt und der Natur möglichst treu nachgebildet, während die Maler bis dahin solcher Beobachtung des Lebens, zumal untergeordneter Erscheinungen desselben, fernstanden.

17. Die ‚Predigt vor Honorius III.' offenbart die Meisterschaft Giotto's in der Behandlung seiner Aufgabe, die Wirkung inspirirter Beredsamkeit zu schildern. Außer dem Papst, der in gespannter Haltung dem Redner sich zuneigt, finden wir noch sieben zuhörende Personen geistlichen Standes in wechselnden Stellungen ihre Theilnahme bekundend. ‚So einheitlich, so überzeugend', bemerkt Thode über dieses Bild, ‚ist selten wieder die Concentration der Gedanken auf Einen Gegenstand dargestellt worden — man glaubt die im Innersten packenden Worte des Bußpredigers zu hören.'[1] Die dramatisirende Kraft des Malers tritt besonders hervor, wenn wir diese Composition mit einer ähnlichen des Taddeo Gaddi in Florenz vergleichen: wie leblos erscheinen hier der Redner sowohl als die Zuhörer!

20. Der ‚Tod des Heiligen' veranlaßt Giotto, in der Charakteristik der um den Hingeschiedenen trauernden Mönche seine Meisterschaft zu entfalten, während eine gleiche Composition in S. Croce einen weiteren Schritt zur Vollendung jenes Gegenstandes bezeichnet. Derselbe bleibt fortan im wesentlichen maßgebend für alle späteren Florentiner Künstler bis zu Ghirlandajo hin.

21. Wahrhaft bedeutend erscheint die ‚Vision des Augustinus und des Bischofs von Assisi', und zwar so auf einem Bilde vereinigt, daß erstere den Hauptgegenstand ausmacht. Zierliche Architektur überdeckt den Raum, wo

[1] a. a. O. S. 146.

der vom Lager sich aufrichtende Bruder seine Arme dem zum Himmel eilenden Franciscus nachstreckt. Einfacher, wahrer und ergreifender konnte der Vorgang nicht gestaltet werden; mit welcher Sicherheit und Schärfe der Beobachtung sind Gesten und selbst Falten der Gewänder umschrieben! Hier ist die Kunstsprache des Meisters reich und volltönend geworden und die Größe inneren Schauens mit Freiheit technischen Vermögens gepaart; dieses Bild allein könnte den Autor der Fresken von Padua offenbaren!

23. Ergreifend und reizvoll versteht Giotto auch jene Scene zu geben, wo die ‚Bahre mit dem Leichnam des Seligen vor S. Damiano niedergelassen wird und Clara mit ihren Nonnen herbeieilt, von ihrem geistigen Vater Abschied zu nehmen'. Diese Composition ist noch dadurch wichtig, daß sie eine der vornehmsten architektonischen Ideen Giotto's verkörpert. Die Front von S. Damiano erscheint in ihrer dreitheiligen Anlage, von Strebepfeilern mit Fialen eingefaßt, in den Zwischenräumen mosaikartig verziert, wie ein Vorbild der großartigen Fassaden von Siena und Orvieto. Die Seiteneingänge haben rundbogigen Abschluß, die Mittelthür krönt ein Spitzbogen mit figürlicher Scene in der Lunette. Wir sehen hier eines jener eigenartigen Werke toscanischer Baukunst, welche, die Grundform der Basilika bewahrend, das gotische Element mehr in freier, decorativer Weise darstellen.

Es zeigen uns die Bilder der Franciscuslegende das allmähliche Heranwachsen einer großen, in sich abgeschlossenen Künstlernatur, deren Hinneigung zur Wahrheit des Lebens und dessen Bethätigung mit großer Anschauung vom Wesen der Dinge parallel geht[1].

Neben der Erzählung von dem Leben und den Wunderthaten des Heiligen sollten dann die Regeln seines Ordens dem Volke durch bildliche Anschauung verdeutlicht werden. Diesen Allegorien der Haupttugenden des Stifters und zugleich der Verherrlichung der Regel, im unteren Raum von S. Francesco, entsprechen bei dem anderen Bettelorden, den Dominikanern, allegorische Compositionen seiner Wirksamkeit, wie sie uns in S. Maria Novella zu Florenz entgegentreten: beide repräsentiren die größte mittelalterliche Apotheose der Ordensideale in künstlerischer Form. Wir sehen übrigens hier den Meister in freierem Besitz des Technischen, als in den Werken der Oberkirche, es ist also anzunehmen, daß eine Reihe von Jahren dazwischenliegt. Die Compositionen füllen vier sphärische Dreiecke der weitgespannten Kreuzgewölbe in der Unterkirche. Die Construction der letzteren ist durchaus verschieden von der der Oberkirche: während dort breite und hohe Fenster das Licht reichlich den Gemälden zuführen, herrscht im unteren Geschoß des mächtigen Baues ein mystisches Dunkel, andeutend den Weg der Vor-

[1] Für das Folgende vgl. noch: Woltmann und Wörmann, Gesch. d. Malerei I, 442 ff.; Lübke, Gesch. d. ital. Malerei I, 113 ff.; Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl., V, 352 ff. Urkunden und Briefe, außer bei Gaye: G. della Valle, Lettere Sanesi, Ven. 1782—1786.

bereitung und Buße, der zum Lichte führt; die beste Zeit zum Studium der Deckenbilder ist deshalb, wenn die scheidende Sonne den Raum erhellt und ihre Reflexe sie umspielen, dann erhalten sie ein wunderbares Leben, das uns mehr und mehr für die Poesie des Ortes gefangen nimmt.

Franz von Assisi liebte es, um seine Verehrung der Armuth in ein Bild zu kleiden, von seiner Vermählung mit derselben zu sprechen[1]; sonach ward Giotto die Aufgabe, das, was beim Dichter Symbol ist, durch eine wirkliche Ceremonie auszusprechen, also eine Metapher zu gebrauchen, welche als Uebertragung auf eine neue fingirte Wirklichkeit im Bilde kein deutliches Resultat erzielen kann, obschon der Künstler den Vorgang durch mehrfache Beziehungen und Winke seinem Gefühle entsprechend aufhellte[2].

Die Mitte des Feldes nimmt die magere Figur der ‚Armuth' ein, bekleidet mit zerfetztem Gewande und in Dornen stehend; über ihr blühen Rosen und Lilien. Das sorgenvolle Angesicht ist dem hl. Franciscus, an ihrer rechten Seite, zugewendet, der ihr den Ring ansteckt, während Christus, etwas zurückstehend zwischen beiden, den Arm der Braut seinem Bekenner zuführt. Die ‚Hoffnung' reicht ihr den Ring von links her, die ‚Liebe' zeigt ihr brennendes Herz. Zu beiden Seiten der Gruppe schaaren sich dicht gedrängt assistirende Engel. Die Spitze des Dreiecks nehmen zwei fliegende Gestalten ein; die eine trägt ein Gewand, die andere das Modell eines Gebäudes, in dessen Hof ein Baum wächst, während die Hände Gottes von obenher sich entgegenstrecken. Neben den Engelschaaren noch einige erläuternde Figuren: Kinder, welche die Armuth werfen und schlagen, ein Hund, der sie anbellt, deutend auf die Verachtung, welcher jene Tugend seit Christi Tode ausgesetzt blieb, während die Gegensätze des Jünglings, welcher sein Kleid den Armen gibt, und des Reichen, der sich abwendet, den Vorgang nach den unteren Ecken hin abschließen[3].

Das zweite Deckenbild versinnlicht die ‚Keuschheit'.

Inmitten der Composition erhebt sich aus einem festungsartigen Bau ein Thurm mit Zinnenwerk, überragt von einer weißen Fahne, in dessen Mittelfenster die durch Inschrift gekennzeichnete ‚Keuschheit' sichtbar wird, die Hände betend erhoben, während schwebende Engel ihr Krone und Palme reichen. Als Wächter am Fuße des Thurmes erscheinen ‚Reinheit' und ‚Tapferkeit', durch Inschriften bezeichnet; beide neigen sich über die Festungsmauern hinweg und

---

[1] Dante, Parad. XI, 58—66. Schnaase V, 37 folgert, daß Giotto die Verse Dante's illustrirte, was vor 1314 nicht geschehen konnte. Vgl. dagegen Dobbert a. a. O. S. 51 und Thode a. a. O. S. 482 ff.

[2] Vgl. Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 541.

[3] Giotto hat in dem bekannten Gedicht über die Armuth (Vasari I, 426) seine von dieser Composition scheinbar abweichende, Gefahren und Ausschreitungen der Armuth betonende Ansicht niedergelegt, die ja im späteren Verfall der Ordensregel ihre Begründung findet. Diese Verstandesoperation hinderte ihn nicht, dem ihm gewordenen Auftrage nach allen Seiten hin zu entsprechen.

überreichen einem durch Engel getauften Jüngling Fahne und Schild. Zwei andere Engel halten den Mönchshabit für den Täufling bereit, während sieben kriegerische Figuren die Festung bewachen. In der linken Ecke sieht man den Heiligen drei Vertreter seines Ordens empfangen, einen Mönch, eine Nonne und einen Laien, begeistert zu ihm aufschauend; rechts wird der Kampf gegen Sünde und Weltlust in einigen Figuren dargestellt, die ihre Waffen, Geißel, Kreuz, Lanze, gegen Dämonen schwingen, unter denen Amor mit verbundenen Augen und Vogelkrallen durch den Köcher sich auszeichnet, sowie der Tod durch die Sichel.

Das dritte Bild ist der ‚Gehorsam'.

In einer offenen Halle, deren Hinterwand das Bild des Gekreuzigten aufweist, thront der ‚Gehorsam' (s. obedientia), eine ältliche Figur, den linken Zeigefinger an die festgeschlossenen Lippen drückend, im Begriff, mit der Rechten einem vor ihr knieenden Mönche ein Joch aufzulegen, das dieser mit beiden Händen erfaßt. An ihrer linken Seite kniet die ‚Demuth' (s. humilitas), eine zarte jugendliche Erscheinung mit gesenktem Blick, eine Kerze haltend. Rechts vom Gehorsam sitzt die ‚Klugheit' (s. prudentia) mit doppeltem Antlitz, einem jungen und einem alten, in der Rechten einen Zirkel, in der Linken einen Spiegel dem knieenden Mönche zukehrend; vor ihr steht ein globusartiges Instrument. Vor der ‚Demuth' sieht man einen knieenden Engel, der einen Centauren verjagt, das Bild der Leidenschaft und ungebändigten Eigenwillens, während auf der anderen Seite, vor der ‚Klugheit', ein Engel zwei knieende Gestalten zum ‚Gehorsam' hinweist. Assistirende Engel schließen in den unteren Ecken des Dreiecks die Composition ab, während oben S. Franciscus von den göttlichen Händen an dem unter seinen Armen befestigten Joche nach oben gezogen wird. Je ein Engel zur Seite entfaltet eine Schriftrolle.

Der ‚Triumph des Heiligen' bildet die vierte Composition.

Auf einem reichen Throne, umgeben von Strahlen, sitzt derselbe im Diakonengewande mit Kreuzesstab und Buch. Ueber ihm sieht man ein rothes Banner mit Kreuz und sieben Sternen, dessen Spitze die Figur eines Seraphs ziert. Rings um den Sitz schweben zahlreiche Engel in freudiger Bewegung. Franciscus ist hier in der That ‚Fahnenträger Christi', verklärt in die Schaar der Seligen aufgenommen[1].

Ornamentstreifen rahmen diese Bilder ein, welche in Zwischenräumen innerhalb von über Eck gestellten Quadraten symbolische Figuren, einzelne Köpfe und apokalyptische Gestalten umschließen.

Es zeugt von der großen Begabung des Meisters in den besprochenen Werken zumal die Art, wie er das an sich lehrhafte und abstracte, von den

---

[1] Vgl. die Citate aus den Legenden und Franziskanerdichtern bei Thode a. a. O. S. 480 ff. Vasari l. c. p. 378 s.

Vorstehern des Ordens dargebotene Thema durch lebensvolle Gruppen, plastische Gestalten, leicht verständliche Episoden nicht allein den Brüdern, sondern auch dem christlichen Volke zugänglich machte, indem er auch bei solchen Beschauern Theilnahme zu erwecken verstand, denen das gelehrte und rein allegorische Element durch ergreifende, menschlich wahre Züge genießbar werden mußte. Zumal die Apotheose der Armuth, in welcher die meiste Handlung bei aller Einfachheit der Composition waltet, spricht zum Gefühl des Beschauers durch den Appell innerer Wahrheit. Diese Scene findet sich deshalb öfter in der Kunst des Mittelalters dargestellt, als die beiden anderen mehr abstracten Allegorien des Gehorsams und der Keuschheit. Vergleichen wir nun das Technische dieser Fresken mit dem der Malerei in der Oberkirche, so haben sich die Proportionen des Figürlichen augenscheinlich verbessert, der Organismus des Körpers ist fester, einheitlicher und geschmeidiger, die Extremitäten sind besser gezeichnet, der Ausdruck hat an Ruhe und Ebenmaß gewonnen. Die Gewandung ist von schlichter Breite, großer Einfachheit der Motive, zumal bei den Engeln von classischem Fluß der Linien. Die kühlen, zuweilen rohen und kalkigen Tinten der älteren Malereien haben einem milden, mehr harmonischen und natürlichen Colorit Platz gemacht, Licht und Schatten sind breit und massig vorgetragen, die schwere, veralteter Technik angehörige Untermalung ist einer helleren gewichen, deren warme Lasuren sich mit wärmeren Lichtern in zarten Uebergängen vereinigen. Hier tritt zuerst das dem Altmeister und nach ihm der Schule bis zu Andrea del Sarto hin eigene Colorit in seine Rechte. Gewisse überkommene Details bestehen übrigens fort: so die dem Cimabue eigenen halbgeschlossenen Augen mit länglicher Iris, der kleine Mund, die hohen Backenknochen, die niedrige Stirn, das stark hervortretende Kinn. Besondere Anmuth zeigt sich in den Engelsfiguren. Aber alle Besonderheiten fügen sich dem großen Charakter der Malerei, stehen unter der Herrschaft einer allgemeinen Idee, welche erst von den späteren Nachfolgern zu Gunsten einzelner Elemente verlassen wird, bis sie in Raffael zu neuer Einheit erstehen kann.

Vasari berichtet in unbestimmten Worten von anderen Malereien Giotto's in der Unterkirche[1], die wir unschwer in den Bildern aus der Jugend des Erlösers und einer Kreuzigung, nebst einigen Scenen aus der Legende S. Francisci im nördlichen Kreuzarm erkennen. Daß wir es hier mit echten Werken zu thun haben, was Rumohr[2] seinerzeit stark bezweifelte, erhellt einmal aus der Verwandtschaft derselben mit den Fresken zu Padua, dann aus Ghiberti's Zeugniß von den Malereien im Unterraum der Kirche S. Francesco, falls derselbe nicht den unteren Theil der Wände im oberen Geschoß

[1] l. c. p. 379: ‚Similmente, oltre i detti quattro angoli, sono nelle facciate dalle bande pitture bellissime e da essere tenute veramente in pregio.'

[2] Ital. Forsch. II, 87.

meinte[1]; jedenfalls bleiben diese Fresken Giotto's den Bildern in Padua stilistisch sehr nahe.

Die ‚Geburt Christi' präsentirt sich noch in älterer Compositionsweise: die Scene stellt einmal das Kind in den Armen der Mutter, dann von zwei Frauen gebadet vor: ein Motiv byzantinischer Ikonographie, welche der Jungfrau zwei Helferinnen beigesellt und die Scene materiell auffaßt. Die ‚Anbetung der Magier' zeigt lebendige Gruppirung und reines Gefühlsleben in der Madonna. Bei der ‚Heimsuchung' finden wir Anklänge an die tiefe Innigkeit des Fiesole[2]; nicht minder versetzt uns die ‚Darstellung' in Gefühlsweise desselben: der greise Simeon ist eine bedeutende Figur, welche die Composition beherrscht, auch die Architektur ist gewählt. Einer Vision gleich zieht auf dem Bilde der ‚Flucht nach Aegypten' die heilige Familie in mystischer Ruhe und Heiligkeit an uns vorüber, geleitet von Engeln. Auch hier denken wir einmal an innerlich geschaute, im Gebet erfaßte Compositionen des Fra Giovanni in ihrem unsäglichen Zauber, dann an die Malereien in Padua, welche von allen Compositionen Giotto's am öftesten solche Züge mystischer Innigkeit erkennen lassen: die Begegnung Joachims und Anna's, Mariens Vermählung, Anbetung der Könige, das heilige Abendmahl u. a. dieses unvergleichlichen Cyklus in der Scrovegni-Kapelle. Der ‚Kindermord' läßt wieder Giotto's dramatische Kraft hervortreten, welche die Grenzen künstlerischen Geschmacks zu bewahren versteht. Die ‚Kreuzigung' ähnelt in ihrem oberen Theil sehr der Composition in Padua, sie gibt einen edlen Christustypus, mager in den Formen, mit guten Proportionen, frei von der Uebertreibung byzantinischer Kunst. Die das Kreuz umschwebenden Engel drücken auf mannigfache Weise ihr Mitleid aus, aber solche Gestalten finden wir schon in früherer Zeit mit Gefühl und Sorgsamkeit behandelt. Der älteren Kunst gehört auch die Ohnmacht Mariens an, welche schon im Malerbuche des Athos betont wird und dem christlichen ‚Stabat mater' nicht entsprechen will: haben doch die Alten ihr duldendes Frauenideal, die Niobe, aufrecht dargestellt, ungebeugt von der Wucht des Mutterschmerzes. Zu Füßen des Crucifixus kniet Magdalena, links steht Johannes, den Blick emporgerichtet, rechts erscheint Franciscus mit einigen Ordensbrüdern, weiterhin eine andere Gruppe von Zuschauern. Auch hier finden wir, wie bei Johannes auf der Gruppe der Pietà in der Scrovegni-Kapelle, die Geberde zurückgeworfener Arme. Der Ausdruck tiefsten Mitleidens ist wahr und echt empfunden.

Dann begegnen wir noch der Einzelgestalt des Franz von Assisi, welche mit der Linken auf ein Skelett hinweist, während die Rechte mit dem Wund-

[1] Vgl. Dobbert a. a. O. S. 56. Woltmann, Malerei, I, 423 nimmt als sicher an, daß Ghiberti's Notiz: ‚dipinse nella chiesa di Assisi, nell' ordine de' Frati Minori, quasi tutta la parte di sotto', sich auf die untere Reihe der Oberkirche bezieht.

[2] Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 205.

mal dem Beschauer sich zukehrt. Die Zeichnung des Skeletts verräth eine damals ungewöhnliche Kenntniß der Anatomie.

Angesichts des Bruchstückes einer größeren Composition ‚Errettung oder Wiederbelebung eines Kindes durch das Gebet des Heiligen', welche durch Anbringung eines Chores halb zerstört wurde, ergreift uns lebhaftes Bedauern, daß das Ganze nicht erhalten blieb. Franciscus kniet, den Blick zum Himmel gerichtet, inmitten einer edel bewegten, ganz in Weiß gekleideten Frauengruppe, mit dem Kinde beschäftigt; ein zweiter Kreis von Zuschauern, nicht minder schön empfunden, schließt sich an, auch einige theilnehmende Mönche treten auf. Die Anordnung zahlreicher Figuren verleiht dem Ereigniß ein höchst wirksames Relief; ebenso durchdacht wie die Anordnung ist aber auch Zeichnung der Extremitäten, Gewänder, Durchbildung des Colorits, indem hier schon Versuche, die Luftperspective zu betonen, sich bemerklich machen, Probleme, die später Masaccio in der Brancacci-Kapelle zu lösen versuchte [1].

Aus den übrigen Bildern im nördlichen Querschiff, der Franciscuslegende angehörig, ersehen wir, daß Giotto, als er diese späteren Werke anfertigte, von Schülern umgeben war, denn es machen sich Ungleichheiten in Auffassung und technischem Verfahren bemerklich; da, wo langgestreckte Figuren auftreten, die Geberdensprache Ebenmaß und Haltung der Composition beeinträchtigt, dürfte vielleicht an Taddeo Gaddi als Schüler und Gehilfe zu denken sein.

Giotto in Rom.

Vasari, Bonifaz VIII. mit seinem Nachfolger, Benedikt XI., verwechselnd, schreibt letzterem die Einladung an den großen florentiner Meister zu, nach Rom zu kommen, um einigen künstlerischen Aufträgen zu entsprechen. Dagegen erfahren wir aus einem Nekrolog im Archiv des Vaticans [2], daß der

---

[1] Crowe und Cavalcaselle I, 208.

[2] Cfr. Bonanni, Templi Vaticani historia, Romae 1700, p. 149; Cancellieri, De secretariis Basil. Vatic. II, 1356. Abgedruckt bei Baldinucci, Notizie I, 104, ed. di Firenze 1845. Es heißt darin: ‚Canonicus declaratus de Vaticana basilica, cujus canonicatum quamdiu vixit, retinuit, optime meritus, Naviculam S Petri de anno 1298 eleganti musaico faciendum curavit per manus Jocti celeberrimi pictoris, pro quo opere florenos 2220 persolvit, ut ex libro antiquo benefactorum fol. 87 sub his verbis: Obiit (a. 1341) sanctae memoriae Jacobus Gayetani de Stephanescis, S. Georgii Diaconus cardinalis concanonicus noster, qui nostrae basilicae multa bona contulit, nam tribunam ejus depingi fecit, in quo opere 500 auri florenos expendit. Tabulam depictam de manu Jocti super ejus basilicae ss. altare donavit, quae 800 auri florenos constitit. In paradiso ejusdem basilicae de opere musaico historiam, qua Christus B. Petrum apostolum in fluctibus ambulantem dextera ne mergeretur erexit, per manus ejusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere 2200 florenos (?) persolvit et multa alia, quae enumerare esset longissimum etc.'

Cardinal Gaetano Jacopo Stefaneschi, Nepot Bonifaz' VIII., das Mosaik der ‚Navicella', jetzt in der Vorhalle der S. Peterskirche, von Giotto ausführen ließ. Stefaneschi war Canonicus jener Kirche und seit 18. December 1295 Cardinal von S. Giorgio in Velabro, hatte die Kapelle von S. Giorgio e Lorenzo an S. Peter erbauen lassen und scheint Giotto's Protector in Rom gewesen zu sein, dem er außer dem Mosaik noch verschiedene Aufträge zu theil werden ließ, so die Verzierung einiger Manuscripte durch Miniaturen und die Malerei eines Altarwerkes (welche mit 800 Goldgulden bezahlt wurde) für die Kapelle von S. Pietro, noch jetzt in der Sacristei daselbst befindlich. Giotto war 1298 schon in Rom und mag bis zum Schluß des Jahrhunderts daselbst verblieben sein. Durch Bonifaz VIII. erhielten die zwei apostolischen Paläste mit ihren dazugehörigen Basiliken zahlreiche Verschönerungen, indem er in beiden abwechselnd residirte; in der Basilika von S. Peter wünschte er auch begraben zu sein und wählte dazu die Kapelle Bonifaz' IV., die er musivisch hatte verzieren lassen.

Die ersten Werke Giotto's in Rom bildeten, nach Vasari, fünf Scenen aus dem Leben Christi, der Tribuna von S. Peter angehörig, und die Altartafel; erstere sind mit der alten Basilika zerstört worden, letztere ist, wie bemerkt, vorhanden und wurde schon von Cancellieri eingehend beschrieben: sie besteht aus drei Abtheilungen und ebensoviel Stücken der Predella und ist auf beiden Seiten bemalt[1]. Auf der einen Seite nimmt die Mitte der unter einem Baldachin sitzende Christus ein, angebetet vom Donator und umgeben von reihenweis aufsteigenden Engelschaaren. Die würdevolle, monumental einfache Gestalt des Erlösers trägt blauen, mit weißen Blumen verzierten Mantel, der Cardinal ebenfalls blaues Gewand und Purpur. Oberhalb, am Giebel des Thronsitzes, sieht man die Halbfigur Gottes mit der Weltkugel, daneben in den Zwickeln Propheten in Medaillons, während drei den Aufsatz stützende Pilaster mit den Gestalten von Heiligen und Evangelisten verziert sind. Die Seitentheile enthalten das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus. Petrus, dessen nackter Körper anatomisch richtig entworfen ist, hängt verkehrt am Kreuz und wird durch zwei fliegende Engel gestärkt und getröstet, während eine Frauengruppe den Martyrer beklagt und Soldaten das Kreuz umgeben. Eine der Frauen hält in der Weise Magdalena's den Stamm des Kreuzes umfaßt. Im oberen Felde erblickt man die Seele, geflügelt und von Engeln getragen dem Himmel zueilend, während die Spitze das Opfer

[1] Cfr. Cancellieri l. c. III, 1464—1467; Crowe und Cavalcaselle I, 210 ff. Letztere halten diese Bilder für Stücke eines Ciboriums, danach müßten Theile verloren sein. Aber einmal ist das Vorhandene eine völlig abgeschlossene Composition, dann würde bei einem Ciborium eine Malerei an der Rückseite der Tafeln ja gar nicht gesehen werden. Das Werk stand frei auf dem Altar, wie jenes des Duccio in Florenz, und konnte von allen Seiten betrachtet werden. Cancellieri nennt die Tafel ‚Veteris Confessionis B. Petri Tripticum'. Sie befindet sich jetzt im Kapitelzimmer der Sacristei.

Isaaks und, entsprechend dem Mittelbilde, Medaillonfiguren zweier Propheten aufweist. An den Pilastern wiederum Heilige.

Das Martyrium Pauli zeigt die Gestalt des Apostels, dessen Haupt schon am Boden liegt, noch aufrecht, knieend und mit gefalteten Händen. Der Vorgang wird theilnehmend von zwei Frauen und einer männlichen Figur angeschaut, während Soldaten die Composition abschließen. Auch hier sieht man zwei herabschwebende klagende Engel. Oberhalb der Einzug der geflügelten Seele in den Himmel auf Wolken. Im übrigen gleichen sich die Seitentafeln.

Die Malerei der anderen Seite zeigt den feierlich thronenden Petrus zwischen Engeln, verehrt von dem knieenden Cardinal Stefaneschi, der ihm ein kleines Triptychon, die Abbildung des Altarwerkes selbst, darbietet [1]. S. Georg, in kriegerischem Gewande, präsentirt den Donator, indem er die Rechte auf dessen Schulter legt, die Linke gegen den Apostel erhebt. Auf der anderen Seite ein zweiter knieender Bischof mit Buch und Nimbus, der von einem reichgekleideten Heiligen in Pontificalgewand (vielleicht S. Jacobus [2]) vorgestellt wird. An der Spitze des Giebelfeldes ein Engel mit Buch, in Medaillon.

Die Rückseite des Martyriums S. Pauli zeigt denselben mit Schwert, daneben Jacobus, beide in Nischen stehend, jene des anderen Seitenbildes S. Andreas und Johannes den Evangelisten. Auf den Stücken der Predella sehen wir einmal die zwischen Engeln thronende Madonna mit Petrus und Andreas, eine monumental ernste Figur, im älteren Typus gehalten, dann fünf stehende Apostel und drei Büsten von Heiligen. Der Stil des ganzen Werkes schließt sich an den der Fresken von Assisi würdig an: überall paart sich mit Einfachheit und Würde des Gedankens eine so reife und sichere Technik, das Wesentliche im großen Rahmen betonend, daß wir den Meister der neueren historischen Kunst mit Sicherheit auch im Tafelbilde zu erkennen vermögen.

Der Carton der ‚Navicella' vermehrte den Ruhm des florentiner Malers, und auch Vasari [3] spricht mit hohem Lobe von dieser Composition. Baldinucci erzählt, wie man das Mosaik fünfmal von Ort zu Ort trug und welche Reparaturen es erlitten, so daß eben nur noch im allgemeinen giottesker Stil zu erkennen ist. Die Gestalt des Fischers, welcher noch Vasari anerkennende Worte spendet, ist von Marcello Provenzale da Cento, welcher die erste Ueberführung des Bildwerkes 1617 unter Paul V. leitete, erneuert worden, sowie

---

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 212 irrthümlich: ‚Er hält ein sechseckiges Ciborium (?) in Händen, aus dessen Beschaffenheit sich vermuthen läßt, daß die oben beschriebenen Tafeln nicht ursprünglich Rücken an Rücken gestanden haben, wie jetzt.'

[2] Milanesi bei Vasari l. c. p. 384, n. 1.

[3] l. c. p. 386: ‚Di mano del quale fu ancora la nave di musaico ch' è sopra le tre porte del pórtico nel cortile di S. Piero, laquale è veramente miracolosa e meritamente lodata da tutti i belli ingegni.'

manches ausgebessert. Clemens X. ließ durch Orazio Manetti eine völlige Ueberarbeitung vornehmen[1], und unter Bernini's Leitung kam es an seinen jetzigen Platz, die innere Wand des Porticus gegenüber der Mittelthür von S. Peter. Nach dem oben citirten Manuscript erhielt Giotto für diese Arbeit eine ungewöhnlich hohe Summe, 2200 Gulden, die auf große Freigebigkeit der Besteller, wie auf hohe Achtung vor seinem künstlerischem Rufe schließen läßt. Die Composition zeigt das von den Aposteln besetzte Schiff mit gespanntem Segel, dessen plastische Behandlung Vasari's Lob findet. Die Winde, als nackte Halbfiguren dargestellt, blasen aus ihren Hörnern in die treibenden Wolken. Im Vordergrunde rechts sieht man Christus dem Petrus die Hand reichen[2], während links der bewußte Fischer, auf einem Felsen knieend, die Angel in den See wirft. Ein ornamentirter Rahmen mit kleineren Brustbildern von Propheten schließt die Composition in dreieckiger Form ein[3].

Bonifaz VIII., von diesen Arbeiten Giotto's befriedigt, soll ihn beauftragt haben, gewisse Innenräume von S. Peter mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testament zu schmücken, und letzterer begann damit, einen Engel von sieben Ellen in Fresco zu malen. So berichtet Vasari. Eine Madonna soll Niccolò Acciajuoli aus Florenz noch von der Mauer haben abnehmen lassen, als man die Basilika zerstörte[4]. In den vaticanischen Grotten befindet sich zwar das Mosaik eines Engels, welches durch Erneuerung verdorben ist, aber Vasari spricht von einem solchen in Fresco. E. Müntz wirft die Frage auf, ob nicht Vasari die unter Papst Formosus im neunten Jahrhundert ausgeführten Fresken in der Basilika für Giotto's Werk angenommen habe, welche in der That Scenen des Alten und Neuen Testaments darstellten[5].

Im Jahre 1299 fanden in der Laterankirche durch einen Baumeister Namens Cassetta gewisse Reparaturen statt[6], und will man einigen Chronisten glauben, so hatte Bonifaz die Absicht, aus dem Mosaik der Tribuna die neueren Heiligen Franz von Assisi und Anton von Padua entfernen zu lassen, da sie ihm nicht in die Gesellschaft Christi und der Apostel zu passen schienen,

---

[1] ‚ristaurare, o per dir meglio, del tutto rifare'. Baldinucci l. c. p. 112.

[2] Förster (Ital. Kunst II, 232) sieht hier wohl nicht mit Unrecht eine Anspielung auf die durch Bonifaz VIII. aus der Verwirrung unter Cölestin V. gerettete Kirche.

[3] Die in Oxford befindliche Skizze Giotto's, einst in Vasari's Besitz, abgebildet bei Lübke, Gesch. der ital. Kunst I, 122.

[4] Eine Inschrift, welche dieser Thatsache gedenkt, bei Torrigio, Le sacre grotte Vaticane, ed. 1639, p. 41, und Dionisio, Sacrar. Vatic. Bas. cryptar. Monumenta, p. 105.

[5] ‚Boniface VIII et Giotto', in den Mélanges d'Archéologie et d'histoire, Fasc. I et II, 1881, p. 124, n. 2.

[6] Theiner, Codex diplom. dom. temp. S. Sedis, I, 360—366. Panvinius, De praecipuis urbis Romae basilicis quas septem ecclesias vulgo vocant, Romae 1570, p. 113, gibt eine Inschrift in Hexametern, welche Müntz auf die Restauration der Kirche bezieht. A. a. O. S. 126.

wobei noch erzählt wird, daß die Arbeiter, welche die Figur S. Antons herabschlagen wollten, um S. Gregorius an seine Stelle zu setzen, durch ein Wunder zu Boden geworfen worden seien, als der Hammer die Mauer berührte. Der Papst habe dann von seinem Plane abgelassen. An jene Reparaturen der Laterankirche schloß sich die Errichtung einer Loggia für Segensspendung des Jubiläums und die Ausführung darauf bezüglicher Malereien. Aeltere Schriftsteller haben der Theilnahme Giotto's daran nicht gedacht, während man ihm jetzt allgemein solche zuerkennt. Und wer in der That sollte würdiger und fähiger gewesen sein, das für jene Zeit so wichtige Ereigniß im Leben des Papstes zu verherrlichen, welches Giotto's Freunde und Landsleute Dante nebst Giovan Villani herbeizog? Die Loggia der Segenssprechung (pulpitum genannt) existirte bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts [1] und verschwand erst bei dem Neubau des Lateranpalastes unter Sixtus V. Das Innere der Loggia, deren Bau wohl Cassetta zuzuschreiben ist, war mit Fresken versehen, welche die Tradition Giotto zuerkannte und von denen nur ein Fragment übrig blieb, Bonifaz VIII. darstellend, welcher das Jubiläum eröffnet, stehend zwischen zwei Personen des päpstlichen Hofes, von denen eine die Schriftrolle entfaltet; rechts noch eine vierte Gestalt. Der über die Brüstung der Loggia hängende grüne Teppich zeigt das Wappen der Orsini. Dieses Fresco befindet sich jetzt an einem Pfeiler der Laterankirche. Man glaubte, die Composition habe ursprünglich nicht mehr als diese vier Personen enthalten, aber E. Müntz fand in der Ambrosiana zu Mailand eine Zeichnung [2], welche in einer vom Stil des Fresco abweichenden, aber materiell sehr exacten Weise den Vorgang ausdehnt. Wir sehen hier den Papst unter einem Baldachin stehend, der von Porphyrsäulen getragen ist. Bonifaz, mit Tiara, hat die Linke auf den Teppich gestützt und die Rechte zur Ansprache erhoben; zu den Seiten steht je ein Cleriker, der eine die Rolle haltend; weiterhin, rechts und links hinter der Brüstung, vorn Prälaten, dahinter Soldaten der Leibwache und Höflinge; auch sieht man den päpstlichen Tragsitz mit Schirm. An den Füllungen der Brüstung wechselt das Wappen der Kirche mit dem der Orsini. Unterhalb der einfachen, von drei Säulen gestützten Loggia sieht man das Volk, Reiter und Fußgänger, an dem Vorgang theilnehmen. In solcher Form vollendet sich die Composition reich und übersichtlich, ein wahres, lebhaftes Bild des großen Ereignisses. In der That ist schwer zu denken, Giotto habe dasselbe in vier Personen sich abspielen lassen, während gerade die Theilnahme des Volkes ein zweiter wichtiger Factor ist für eine bedeutsame historische Composition, und Giotto nie versäumt, ein Motiv mit Hilfe der Zuschauer, in denen es sich spiegelt, lebensvoll zu gestalten. Eine Notiz des O. Panvinius [3], in seinem

[1] Cancellieri, Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici, Romae 1802, p. 120. [2] Vgl. Tafel III und S. 129 a. a. O.

[3] De praecipuis Romae basilicis etc. p. 182, bei Müntz p. 130. De pulpito Bonifacii VIII. Papae. — ‚Inter aulam quam Salam Concilii vocant et hanc quam

Tractat über die Kirchen Roms, erwähnt, daß der Schmuck der Loggia sich nicht auf dieses Fresco beschränkte, sondern zwei weitere, die ‚Taufe Constantins' und die ‚Erbauung der Laterankirche', sich dem Hauptbilde anschlossen; doch gilt in jener Aufzeichnung Cimabue als Urheber der Malerei, was vom Cardinal Rasponi in seinem Buche über die Laterankirche dahin berichtigt wurde, daß man zu seiner Zeit auch schon an die Autorschaft Giotto's glaubte [1].

Das noch übrige Fragment aus den Compositionen der herrlichen Loggia wurde durch die Familie Gaetani erhalten und restaurirt, wobei man eine von zwei Säulen getragene Arkade dem flachen Baldachin substituirte. Der letzte Geschichtschreiber der Laterankirche, Rohault de Fleury, zweifelte schon an der Echtheit dieser Arkade [2]; in der That beweist die Zeichnung der Ambrosiana, daß ein flacher, säulengetragener Baldachin nach oben abschloß. Die Malerei trägt zweifellos Giotto's ernsten, historischen Stil an sich und zeigt das Bemühen, dem Portrait gerecht zu werden; auch die Einzelheiten des Kopfes sind aufmerksamer beobachtet, als es sonst oft der Fall ist. Durch Verdunkelung wurde das Colorit stark alterirt.

Vasari erzählt noch, Giotto habe für die Kirche der Minerva ein großes Crucifix in Tempera gemalt, welchem die Zeitgenossen viel Lob spendeten, doch ist keine Spur davon erhalten. Jedenfalls bezeugt uns das Fresco Bonifaz' VIII., daß Giotto um 1300 noch in Rom sich aufhielt.

Giotto in Padua.

Vasari läßt Giotto nach sechsjähriger Abwesenheit von Rom in seine Vaterstadt zurückkehren, und Crowe und Cavalcaselle nehmen an, daß innerhalb der Jahre 1300—1302 die Malerei in der Kapelle des Bargello durch ihn zur Ausführung kam [3]. Dieses herrliche Monument, welches bis zu

supra descripsi porticum, est alia porticus oblonga et de novo restituta, qua ad palatium ex basilica Constantiniana et Sala Concilii iter est, in cujus fine occidentem versus est pulpitum marmoreum a Bonifacio VIII. factum, totum fere depictum et emblematibus ornatum. Pulpitum extra Concilii aulam porrectum est, totum e lateribus et marmore factum. Picturae pro temporum conditione elegantissimae existimantur, Cimabovis egregii pictoris manu factae, qui primus Italiae picturam post antiquos restituit. In his pictus est Bonifacius VIII. populo ex eo maeniano (pulpito) benedicens, Constantini baptismus et basilicae Lateranensis exaedificatio: multis in locis sunt familiae Cajetanae, ex qua Bonifacius fuit, insignia cum hoc elogio: Dominus Bonifacius Papa VIII. fecit totum opus praesentis thalami anno Domini MCCC.'

[1] De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri IV, Romae 1656, p. 327: quamvis non desint qui picturas eas potius Jotti fuisse putent.'

[2] Le Latran au moyen-âge, Atlas S. 23. 24; Text S. 201. 373. Diese Arkade findet sich schon bei Ciaconius, ed. 1677, II, 304. Vgl. Müntz a. a. O. S. 131.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 215. Ebenso Baldinucci l. c. I, 106.

Vasari's Lebzeiten unberührt stand, ist erst der neueren Barbarei zum Opfer gefallen und zeigt nur noch Spuren seines edlen Wandschmuckes. Durch den Einbau einer Zwischendecke hatte man zwei Abtheilungen hergestellt und die obere als Gefängniß benutzt, die untere zum Magazin verwendet. Erst im Jahre 1841 kam durch Interceſſion Fremder die Befreiung der Wände von der Tünche zu stande, leider nicht ohne starke Beschädigung der Malerei. Eine Uebermalung verdarb auch das auf der Altarwand der Kapelle auftauchende Portrait Dante's, dessen ursprüngliche Form jetzt nur aus der Publication der Arundel Society erkannt werden mag.

Das Bild über dem Eingang zeigt in Umrissen und Fragmenten die Hölle, nach Dante's Auffassung[1] mit starker Betonung des Entsetzlichen in körperlicher Pein; dem entspricht gegenüber an der Altarwand in der oberen Hälfte das Paradies, ebenfalls nur stückweise erhalten, dem sich im Vordergrunde eine Anzahl von Portraitfiguren anschließt. Der mittlere Theil der Composition, reihenweis auftretende Engel und Heilige, ist bis auf einige Reste verschwunden. Unter den historischen Figuren des Vordergrundes ragt das erwähnte Bild Dante's hervor; neben ihm sehen wir eine ältere und eine jüngere Gestalt, dann noch einen Rathsherrn, einen Cardinal und eine gekrönte fürstliche Person. Die Langseiten der Kapelle enthalten eine Doppelreihe von je vier durch ornamentirten Rahmen eingefaßten Compositionen aus dem Leben der Titularheiligen, Magdalena und Maria von Aegypten, und zwar aus der Legende der ersteren: Salbung der Füße Christi, Erweckung des Lazarus, Scene am Grabe des Erstandenen, Begegnung mit Christus als Gärtner, das Wunder des Kaufmanns in Marseille; aus der der anderen zwei Scenen, von denen die Communion der Heiligen, durch Zosimus gespendet, noch erkennbar ist. Dann folgt der Tanz der Herodias, unvermittelt mit dem übrigen. Zwischen den Fenstern der Langwand präsentirt sich noch die Einzelfigur des Martyrers Venantius mit Buch und Palme, durch Inschrift kenntlich, welche die Jahreszahl 1337 aufweist. Etwas tiefer die Notiz, daß dieses Werk (opus) zu den Zeiten des Podestà Fidesmini de Varano aus Camerino gefertigt worden sei. Die durch Ornamentstreifen in vier Theile zerlegte Decke krönt in der Mitte das apokalyptische Lamm mit den Symbolen der Evangelisten. Crowe und Cavalcaselle beziehen jene Inschrift nur auf die Figur des Venantius, eines Patrons der Fidesmini da Varano, welcher 1337 solche Würde in der Republik innehatte. Sie meinen ferner, daß in den Portraitfiguren der Chorwand ein Ereigniß aus dem Parteileben der Stadt verherrlicht sei, nämlich die Vermittlung des Cardinals d' Acquasparta, päpstlichen Legaten Bonifaz' VIII., zwischen den heftig erbitterten Fractionen der Bianchi und Neri. In der gekrönten Person wollen sie Karl von Valois erkennen, den durch Corso Donati berufenen Schirmherrn und Friedensstifter,

[1] Inf. c. XXXIV, v. 37 s.

in den Figuren neben Dante Brunetto Latini[1] und Corso Donati, im Cardinal den päpstlichen Legaten. Diese Ereignisse fanden bekanntlich im Jahre 1301 statt; demnach wäre die Malerei noch in jenes Jahr zu verlegen, da schon im April 1302 Dante's Verbannung ausgesprochen ist, er sich also keineswegs friedlich mit den anderen Personen auf einem Bilde vorfinden kann.

Was nun die Malerei als solche betrifft, so weist vieles auf Giotto als den Urheber derselben hin: große Aehnlichkeiten mit den Bildern in Padua treten auf, so z. B. gleicht die hl. Magdalena in der Gartenscene völlig einer Composition in der Madonna dell' Arena. Auch aus den bloß im Umriß erhaltenen Scenen aus dem Leben der ägyptischen Maria spricht dramatische Kraft[2], Sinn für Harmonie und eine Sicherheit der Hand, daß wir an Giotto's Autorschaft wohl glauben möchten; dazu kommt, daß die historischen Personen in der würdevollen, großartigen und einfachen Weise auftreten, wie die Figur Bonifaz' VIII. in Rom, mit den Zeichen angehender Naturbeobachtung, den Anfängen wirklicher Portraitmalerei. Auch erkennen wir in den Fragmenten des Paradieses an der Chorwand, wie in manchen der übrigen Bilder, Züge wahrer Anmuth und Schönheit, wie Lichtblicke dieses Trümmerfeld aufhellend, und fragen uns, welchem Meister der Schule etwa solche feineren Reize zuertheilt werden möchten, die nur Giotto eigen sind? Doch macht sich ein Bedenken an dessen Autorschaft sofort geltend: das ist der Mangel an innerem Zusammenhang der Compositionen. Giotto's Gemäldecyklen sind überall durch innere logische Einheit verbunden, er ist der Meister der großen Ideenmalerei: hier fehlt uns die Beziehung der Legendenbilder zum Inferno und Paradiso, der Aufschluß über die Widmung an die hl. Magdalena, und was soll der ‚Tanz der Herodias' in solcher Folge bedeuten? Solchen Bedenken schließen sich dann jene wichtigen Thatsachen an, welche Gaetano Milanesi und Passerini in ihrer zum Dante-Jubiläum 1865 veröffentlichten Abhandlung über das Danteportrait in der Kapelle des Podestà zu Florenz[3] zusammengestellt haben, so daß Giotto's Autorschaft an diesen Malereien nicht mehr festzuhalten ist. Vor allem haben sie nachgewiesen, daß das Bildniß Dante's auf der Altarwand nicht das ursprüngliche sein kann, sondern die von Filippo Villani genannte Tafel, obgleich Ghiberti in seinem Commentar über Giotto bemerkt, er habe im Palast des Podestà die Kapelle der hl. Magdalena gemalt, indem sie einige Beispiele anführen, wo ‚cappella' das Altarwerk selbst bezeichnet. Dieses ist im Inventar von 1382 allerdings verzeichnet,

---

[1] Starb schon 1294 und wurde, obgleich Lehrer Dante's, von diesem ins Inferno versetzt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 223.

[2] Crowe und Cavalcaselle I, 218: ‚Trotz der gänzlich fehlenden Farbe wirkt die außerordentliche Empfindung in den Conturen noch immer.'

[3] Del ritratto di Dante Alighieri, che si vuole dipinto da Giotto nella cappella del palazzo del Podestà di Firenze etc. 1865. Cfr. Vasari I, 413 s. Milanesi, Sulla storia dell' arte Toscana, Siena 1873, p. 105 s.

später jedoch verschwunden, so daß, obgleich die spätere italienische Ausgabe Villani's, vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, abermals von dem Portrait an der Mauer spricht[1], jene Copie längst fertig und die Tafel entfernt sein konnte. Milanesi betont, daß am 28. Februar 1332 (nach Villani) eine Feuersbrunst Dächer und einen Theil des Inneren jenes Palastes zerstörte und derselbe einer durchgehenden Ausbesserung unterzogen wurde[2], während die gedachten Fresken keine Feuerspuren aufweisen und die Decke gleichzeitig mit den Wandbildern, ja sogar besser erhalten ist als jene. Dazu kommt, daß die Vermittlung des päpstlichen Gesandten d' Acquasparta keine nachhaltigen Wirkungen mit sich brachte, denn zwei Jahre nachher wurden die Bianchi vertrieben, und nach ihrer Vertreibung entbrannten die Zwistigkeiten heftiger als zuvor innerhalb der siegreichen Partei; auch machten die Bianchi zweimal den Versuch, in die Stadt einzudringen. Ein wirkliches Friedensfest wäre demnach in jenem Ereigniß nicht zu erkennen. Milanesi und Passerini verlegen nun die Altartafel mit dem Portrait Dante's in das Jahr 1326, wo die Republik große Summen zur Verschönerung jenes Palastes spendete, um ihn zur Aufnahme des Herzogs Karl von Calabrien herzurichten. Damals war allerdings der Name Dante's in Italien schon ein gefeierter, seine Commedia von allen gelesen und studirt, demnach ein Portrait des großen Dichters im Palast der Regierung eher denkbar, als in jener stürmischen Epoche der Parteikämpfe. In den historischen Personen wären, nach Milanesi und Passerini, dann zu erkennen: Robert, König von Neapel, aus dem Hause Anjou, der Cardinal Bertrando del Poggetto, seit 1333 Legat Johannes' XXII. und Benedikts XII. Die Inschrift am Fenster unter der Gestalt des Venantius beziehen dieselben auf die Malerei der Kapelle, nicht auf die Einzelfigur, betonend, daß ‚hoc opus' nicht bei einer solchen anzuwenden üblich sei. Venantius ist der Patron von Camerino, und Messer Fidesmini war Podestà vom Juli bis December 1337, Giotto aber schon 1336 gestorben. Nun wäre allerdings die Ausmalung der Kapelle innerhalb sechs Monaten erfolgt, ein Bedenken, welches Milanesi und Passerini dahin erledigen, daß sie die Leichtigkeit und Sicherheit der älteren Kunst betonen, Frescobilder zu entwerfen, bei denen es auf das Große und Ganze, nicht auf das Detail ankam; auch Michelangelo habe, und zwar allein, in 18 Monaten die Decke in der Sixtinischen Kapelle vollendet, während Giotto's Schule eine Menge ausführender Kräfte besessen. Crowe und Cavalcaselle haben sich durch alle von Milanesi und Passerini ins Feld geführten Einwürfe nicht abhalten lassen, die Autorschaft Giotto's festzuhalten, in Rücksicht zumal auf Stilkritik jener historischen Wandmalerei,

[1] Ebenso schreibt G. Manetti im Leben Dante's (XV. saec.): ‚Sein (Dante's) Portrait ist in Fresco an der Wand der Basilika von S. Croce und in der Cappella del Podestà in der Gestalt, wie er bei Lebzeiten Dante's von Giotto, dem berühmtesten Maler seiner Zeit, abgenommen war.'

[2] ‚tutto in volta insino ai tetti.'

in der sie Giotto's Fähigkeit zum Individualisiren zweifellos ausgeprägt finden, und schließen ihre sehr eingehende Schilderung: ‚Sonach ist wahrscheinlich, daß die Fresken kurz vor seiner (Dante's) Verbannung gemalt sind, und dieser Zeitpunkt wird durch den technischen und künstlerischen Fortschritt bestätigt, den wir an ihnen wahrnehmen, denn sie zeigen den Meister auf entschieden höherer Stufe als in Rom und Assisi.'[1]

Der Zeit nach folgt somit auf jene Arbeiten Giotto's in Rom die Ausmalung der Kapelle zu Padua, S. Madonna dell' Arena genannt. Von der alten Arena daselbst war bis auf eine Mauer, die ein großes Terrain umschloß, im Mittelalter fast alles Steinwerk zu Bauten verbraucht worden. Kaiser Heinrich III. hatte den Platz dann an den Bischof Milo geschenkt, dessen Nachfolger ihn an die Familie der Delesmanini verkauften. Im Jahre 1300 ging er an Enrico Scrovegni über, der dort einen Palast baute und 1303 das durch Giotto's Fresken berühmte Oratorium vollendete[2]. Die Consecration fand erst 1305 statt, denn die Deliberation des Consiglio Maggiore von Venedig, d. d. 16. März 1305, gibt uns Kunde, daß der Erbauer den Rath der Republik ersuchte, ihm für die Einweihungsfeierlichkeit Paramente aus S. Marco zu leihen, was auch zugestanden wurde[3]. Sowohl alte Chronisten als die Inschrift am Grabe des Erbauers versichern übereinstimmend, wie dieser, um den Geiz und Wucher seines Vaters zu sühnen, das Werk vollendet habe. Daß die schlimmen Eigenschaften Reginaldo's ihn weithin bekannt machten, ersehen wir aus Dante's Versen, der ihn dem Inferno zutheilt[4] und zwar in Gesellschaft des nicht minder als Wucherer berüchtigten Paduaners Vitaliano. Die Kapelle ist der Annunziata gewidmet, und Giotto war ausersehen, den zierlichen Bau mit Fresken zu schmücken. Daß der Meister, damals auf der Höhe seines Ruhmes, von seinem großen Freunde Dante in Padua besucht wurde, versichert Benvenuto da Imola[5],

[1] I, 224. Milanesi beschäftigt sich auch mit der Frage, wem er diese Bilder zuertheilen könne, und nimmt schließlich die Autorschaft Daddi's an, ‚ritenendo che dopo la morte di Giotto non fosse allora in Firenze nessun altro maestro di vincerlo in valore e riputazione'.

[2] P. E. Selvatico, Sulla cappellina degli Scrovegni nell' arena di Padova e sui freschi di Giotto, Padova 1836, p. 12, und: Scritti d' arte di P. E. Selvatico, Firenze 1859, p. 125. 284.

[3] Anno 1305, 16 Martii: ‚Cum ser Henricus Scrovegno intendat facere consecrari quandam suam Capellam Paduae et requisierit quod commodetur sibi de pannis sancti Marci, capta fuit pars quod possint commodari de dictis pannis.' Selvatico, Scritti d' arte, p. 284.

[4] C. XVII, v. 64 s.

[5] Muratori, Antiqq. It. I, 1186: ‚Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis juvenis, unam capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam.' Cfr. Savonarola, De laudibus Patavii, ap. Mur. SS. T. XXIV: ‚Hic (Jotus) magnificam amplamque nobilium de Scroviniis capellam magno cum pretio suis cum digitis pinxit etc.'

und wir können somit den Aufenthalt Giotto's daselbst in das Jahr 1306 verlegen [1].

Das Oratorium der Madonna dell' Arena, oder Annunziata, bildet ein schlichtes, mit Tonnengewölbe überdachtes Rechteck, an welches sich die aus drei Seiten des Sechsecks gebildete Apsis anschließt. Die Zahl 6 wiederholt sich in den Fenstern der rechten Langwand. Den Abschluß des kleinen und sehr zierlichen Chores gegen das Schiff bildet ein einfacher Spitzbogen, dem die Eingangsthür gegenüberliegt. Hinter dem jetzt leeren Altar befindet sich der Sarkophag des Erbauers, gestorben 1320 im Exil zu Venedig und von seinen Kindern hier beigesetzt. Aus der Inschrift ‚Joñis magistri Nicoli' wäre zu entnehmen, daß Giovanni Pisano der Sculptor gewesen ist [2]. Diesem in schönen Verhältnissen construirten Bau ist der Bildercyklus in so durchdachter und echt künstlerischer Weise angepaßt, daß der harmonische Eindruck des Ganzen wohl den Gedanken hervorrufen konnte, der Entwurf sei von Giotto selbst, ohne daß ein Beweis vorliegt. Daß jene Fresken auch zu einer dem Verständniß mittelalterlicher Kunst nicht günstigen Zeit ihre Bewunderer fanden, lehrt der 1805 zu Padua verstorbene d'Hancarville, ein eifriger Verehrer und Erklärer derselben, aus dessen reichem handschriftlichem Nachlaß leider nur ein Theil in Cicognara's großem Werk über die Sculptur veröffentlicht worden ist [3].

Die Wölbung ist in Azurblau gehalten, durch goldene Sterne belebt. Zwei Gurtbögen spannen sich, wie in der Cappella del Podestà zu Florenz, darüber hin und theilen den Raum der Decke in drei gleiche Felder. In Scheitelhöhe sehen wir in Medaillons die Brustbilder Christi und Mariä, als Anfang, Ziel und Ende der historischen Compositionen, während an den Seiten acht Rundbilder von Propheten das Ornament beleben und eine wohlthuende Harmonie erzeugen. Den Raum an den Wänden unterhalb der Decke nehmen in dreifacher Reihe Scenen aus dem Leben Christi und Mariä in fortlaufender Erzählung ein. Auch hier wird durch den fein ornamentirten Rahmen mit wiederkehrenden kleineren Bildern aus dem Neuen und Alten Testament für Abwechslung gesorgt [4].

---

[1] Cfr. Rossetti, Descrizione delle Pitture di Padova, p. 19, bei Moschini, Memoria della Origine e delle Vicende della Pittura in Padova, 1826, p. 5.

[2] Vgl. für das Folgende: Frantz, Giotto in Padua, in der Tübinger Theol. Quartalschrift 1879, Heft 4, S. 564 ff. Abbildungen bei Selvatico und Förster, Denkm. ital. Malerei I, Tafel 21—25. Publicationen der Arundel Society mit Text von Ruskin: Giotto and his works in Padua, London 1854.

[3] Ueber ihn siehe die Notizen bei Selvatico, Sulla cappellina etc., Pad. 1836, p. 34 s.

[4] Darunter auch Motive aus dem Physiologus, z. B. der Löwe, durch seinen Hauch die Jungen belebend. Uebrigens correspondiren diese kleineren Bilder aus dem Alten Testament mit den größeren aus dem Neuen: so Beschneidung und Taufe, Moses am Felsen und Hochzeit von Cana, Erweckung des Knaben durch Elisa und des Lazarus, Vertreibung des Heliodor und der Tempelschänder, eherne Schlange und Kreuzigung, Jonas und Grablegung; der Auferstehung entspricht der Löwe.

Die Eingangswand, obzwar von einem dreitheiligen Fenster durchbrochen, enthält die große Composition des letzten Gerichts; der den Chor abschließende Bogen zeigt den Erlöser in der Glorie, von Engeln verehrt, darunter die Verkündigung, somit Anfang und Ende seiner erlösenden Thätigkeit. Ein marmorartig gemaltes Basament nimmt den unteren Raum ein und trägt auf gemalten Pilastern den monumentalen Frescoschmuck der Wände. Hier sind grau in grau die sieben Haupttugenden und sieben Hauptlaster in kleineren, überaus geistreich erdachten Allegorien vorhanden. Entsprechend der Idee eines monumentalen Katechismus, der Biblia pauperum, finden die Wege der Tugend und des Lasters ihren Ausgangspunkt in jenseitiger Belohnung oder Strafe: darum erstreckt sich dieser allegorische Cyklus von der rechten Seite des Altars bis zum letzten Gericht an der Eingangspforte, wo er sich an die Schaar der Seligen anlehnt, bedeutungsvoll in seinem ersten Felde mit einer brennenden Lampe anfangend, welche die Leuchte der Gnade bedeutet. Links beginnen die Laster ebenfalls mit einer Leuchte — aber hier dürfte sie die Mahnung bedeuten, umzukehren, das geistige Licht zu suchen, um die Hölle zu vermeiden — und endigen am letzten Gericht an der Seite der Verdammten.

Die ganze, durch und durch harmonische Anlage zeigt uns den Altmeister florentiner Kunst im Vollbesitz plastischer künstlerischer Kraft. Sei es auch, daß das Thema im großen und ganzen seiner Disposition nach geboten war, ‚so wird man kaum irren, wenn man das Planvolle, das Gedankenhafte, das hier überall bis ins einzelne wahrzunehmen ist, dem Künstler zuschreibt; es entspricht solches tief Durchdachte so recht dem Wesen seiner Kunst überhaupt' [1]. Dies schlichte, echt italienische Bauwerk mit seinen breiten Mauerflächen, dem Tonnengewölbe, dem gemäßigten Licht, bot für Wandmalerei eine günstige Stätte dar, aber mit Meisterschaft hat der Künstler dem Rahmen der Architektur sein Werk angepaßt. Hoher Wohlklang, milde Feier und heitere Pracht des Colorits, Erhabenheit der Ideen kommen uns hier entgegen. Welch tiefen Blick in das Menschenleben, seine Stimmungen und Leidenschaften hat der Künstler gethan, und mit wie einfachen, zielbewußten Mitteln weiß er den Gegenstand in seinem innersten Wesen uns ans Herz zu legen! Wie sicher ist die Hand geworden, wie frei, kühn und immer maßvoll wägt sie die Affecte und schreibt sie rührende und erschütternde Bilder des Seelenlebens nieder! Hie und da tauchen kleine, der Natur abgelauschte, genrehafte Motive auf, ohne den Ernst monumentaler Kunst zu brechen und die Feier zu stören.

Die Reihenfolge des Cyklus eröffnen Bilder aus dem Leben der Eltern Mariä. In anspruchsloser, zuweilen ergreifender Art ist diese Erzählung vorgetragen: 1. Wir sehen das Verlangen der Eltern nach der das Heil vermittelnden Nachkommenschaft. Joachim hat sich zum Tempel begeben an jenem Tage,

[1] Dobbert a. a. O. S. 62.

da es nur Vätern gestattet ist, zu opfern, und der Hohepriester verweigert die Annahme des Opfers. Mit wie demüthiger Haltung kehrt sich Joachim dem Zürnenden entgegen, als könne er nicht glauben, daß sein Opfer verachtet werde! — 2. Betrübt durch erlittene Schmach, verläßt er die Stadt und wandert in die Einsamkeit, zu den Hirten der Wüste. Mit verschränkten Armen, in sein Leid versenkt, geht er dahin, während der Hund an ihm emporspringt und die Hirten befremdet ihn anschauen. Die Gebirgslandschaft im Hintergrunde, mit zwerghaften Bäumen, das Schutzdach, unter dem die Schafe hervorkommen, passen trotz ihres andeutenden Charakters gut zum Ernst der Stimmung. — 3. Im dritten Bilde sehen wir die hl. Anna in ihrem Hause knieend die Botschaft eines herabschwebenden Engels anhören, der ihr Nachkommenschaft verkündet. Gute Beobachtung der Natur spricht aus der alten Dienerin, welche unter dem Porticus spinnt, ohne den Vorgang zu beachten. Friedliche Stille lagert über der Scene dieses abgeschiedenen Hauses. — 4. Nach der Weise der Patriarchen bringt Joachim auf dem Felde Gott ein Opfer dar. In felsiger Gegend erhebt sich ein Altar mit dem geschlachteten Lamm. Joachim liegt am Boden hingestreckt. Die Geberde drückt inniges Flehen erschöpfend aus. Schon naht dem Bittenden die Verheißung: ein Bote des Himmels sagt ihm Gewährung zu; die Hand Gottes, von oben herabgesenkt, spendet den erbetenen Segen. — 5. Joachim ist in Schlaf versunken, da erscheint ihm im Traum ein Engel und befiehlt ihm, heimzukehren. Die beiden Hirten präsentiren sich hier wieder in durchaus natürlicher Haltung. — 6. Die Begegnung des ehrwürdigen Paares an der Goldenen Pforte offenbart herzliche Freude des Wiedersehens, verklärt durch himmlische Verheißung. In den die hl. Anna begleitenden Frauen, welche lächelnd zusehen, verklingt der Affect. Nur Giottino hat diesen Vorgang im zweiten Chiostro von S. Maria Novella in Florenz mit ähnlicher Ruhe und Würde dargestellt. — 7. Die Geburt Mariä führt uns eine Doppelscene innerhalb des Hauses vor Augen: in der oberen Abtheilung wird das Kind der Mutter hingereicht, während man es in der unteren bekleidet. Unter dem Porticus sehen wir zwei Frauen im Gespräch. Die Erzählung, einfach und natürlich, scheint dem Leben nachgebildet. — 8. Die Darstellung Mariä im Tempel ist ein köstliches Bild voll Andacht und Ruhe, die Composition knapp und geschlossen. Das Kind hat die oberste Stufe der zur Balustrade führenden Treppe erreicht, empfangen vom Hohenpriester, während die Mutter es an den Armen stützt und darbietet, eine recht natürliche und wirkungsvolle Geberde. Die Hände vor der Brust kreuzend, mit demüthiger Hingabe ihrer selbst, scheint das zarte Kind zur Würde der Jungfrau erblüht. Hinter der Mutter steht Joachim, neben ihm ein Träger mit Korb und einige Zuschauer. Knapper und gefühlvoller ist dieses Motiv niemals dargestellt worden; nur Giottino's Composition im Chiostro von S. Maria Novella ähnelt auch hier im Feingefühl der Auffassung, während Taddeo Gaddi

in seinem figurenreichen Bilde von S. Croce die heilige Stille und Feier durch den äußerlichen Effect unruhiger Gruppen zu ersetzen bemüht ist. — 9. und 10. Es folgt nun die Legende von der Bewerbung um die Hand Mariä, wonach derjenige sie heimzuführen berufen ist, dessen Stab durch ein Wunder erblühen soll. Die Stäbe werden dem Priester von den Bewerbern überreicht, unter denen S. Joseph am Nimbus kenntlich ist. Dann sieht man alle vor dem Altar knieen, wo die Stäbe liegen, und den Himmel um das Zeichen anflehen. Holdselige Einfalt und Würde liegt in diesem gemeinschaftlichen Beten; die Züge der Jünglinge verrathen Spannung und Erwartung. — 11. Das Wunder ist geschehen. Josephs Stab blüht, und der Priester führt den Erwählten der Jungfrau zu. Voll demüthiger Freude, den erblühten Stab in der Linken tragend, nähert sich Joseph der Braut, welche das Auge zu Boden senkt. Der Hohepriester ergreift ihre Hände und vermittelt die Uebergabe des Ringes. In der Ferne weilt die Gruppe der Freier, wehmüthig dem Ereigniß zuschauend; der Jüngste bricht seinen dürren Stab entzwei. Maria trägt weißes Gewand, darüber ein Oberkleid mit offenen Seiten ohne Aermel, in eine Schleppe endigend. Sanftmuth und Ergebung in den höheren Willen sprechen aus dieser sanftgeneigten holden Gestalt. Ihr blondes Haar wallt gelöst über die Schultern herab, oben durch einen Kranz geschmückt. Der linke Arm ruht leicht am Körper, die Rechte hält der Priester, das Haupt ist gesenkt, das Auge zu Boden gerichtet: so scheint sie in Wahrheit das Urbild aller weiblichen Tugend, das holde Reis, erwählt, die Blüte des Heils zu tragen. In der Gestalt Josephs ist Demuth, blühende Kraft und Reinheit zu schönem Ausdruck vereint: er ist nicht jene Greisenfigur der neueren Zeit, sondern ein Bild freudigen Lebens, geeignet für die Mission, den Erlöser und seine Mutter zu schützen, zu nähren und zu geleiten. — 12. Der Hochzeitszug offenbart dieselben geistigen Reize der Erfindung. Die Procession ist eben am Hause angekommen, vor dem einige Musikanten stehen. Voran schreitet Joseph mit einem Begleiter, dahinter Maria, allein in der Mitte gehend, von keinem geführt, lieblich und edel wie auf dem vorigen Bilde, gefolgt von einer Schaar Frauen. ‚So spricht sich ihr Verhältniß zu Joseph, ihre Würde und Bedeutung für die künftige Geschichte in klaren Zügen aus.‘[1] — 13. Die Erzählung setzt sich nun in der ‚Verkündigung‘ am Bogen der Tribuna fort: hier berühren sich Anfang und Ende der erlösenden Thätigkeit Christi, Verkündigung und Verherrlichung. Auf ersterem Bilde sind nun zwar die beiden knieenden Figuren, Maria und der Engel, durch den Bogen getrennt, aber ihre Beziehungen sind so deutlich und sprechend charakterisirt, daß der Blick sie als Gruppe vereinigt. In Maria kommt wieder völlige Hingebung und Sammlung, in dem Engel majestätische Würde zum Ausdruck. — 14. Die Heimsuchung erscheint in ihrer

[1] Förster a. a. O. S. 247.

mystischen Ruhe und Tiefe gleich einer Vision. Maria steht aufrecht vor Elisabeth, während jene sich tief verneigt: man glaubt das Wort der Huldigung zu vernehmen, so sprechend wirkt ihr Ausdruck[1]. — 15. Die Erzählung schreitet nun dem Leben des Erlösers zu. Die Geburt wurde in eine felsige Höhle versetzt und, wie auf dem Fresco in Assisi, in byzantinischer, materieller Weise aufgefaßt[2]: Maria empfängt, auf dem Ruhelager hingestreckt, aus den Armen einer Dienerin das Kind. Die Badescene ist fortgelassen. Von rechts her kommen die Hirten, Joseph sitzt nachdenklich im Vordergrund des Bildes. Durch die wogenden Engelschaaren geht freudige Bewegung. — 16. Die Anbetung der Magier ist eine tiefinnerlich gedachte Composition in der Weise des Fra Angelico. Zu den Seiten Mariä, welche das Kind auf dem Schoße hält, stehen zwei weißgekleidete Engel in aufwartender Haltung. Feierlich segnet das ganz bekleidete Kind den anbetenden greisen König. Die übrigen stehen zurück, ein Diener hält die Kameele. Das Feierliche der Audienz wird durch sprechende Haltung des Kindes, anbetende, gesammelte der Mutter, gemessene der assistirenden Engel bekräftigt: Giotto verkörpert hier einen rein idalen Vorgang. — 17. Die Darstellung im Tempel ist in ihrer hohen Bedeutung erfaßt: Simeon, eine edle Greisenfigur, hat das Kind mit verhüllten Händen erfaßt und trägt es wie einen kostbaren Schatz; hinter ihm sieht man Anna mit einer Rolle. Das Kind streckt die Arme nach der ihm zueilenden Mutter aus: ein anmuthiges Motiv, in dem vielleicht eine Andeutung von der engen Beziehung des nun beginnenden Opferlebens Christi zu dem Mitleiden seiner Mutter beschlossen ist. Joseph steht links, oben sieht man einen zuschauenden Engel. — 18. Die Flucht nach Aegypten ähnelt sehr dem schönen Bilde in der Unterkirche von Assisi durch mystische Ruhe und Verklärung, das Visionäre der Handlung. Hier wie dort trägt Maria das Kind im Mantel verhüllt und neigt ihm, wie in Anbetung versunken, das Haupt zu. Die Geschlossenheit dieser Gruppe wird somit nur zum Ausdruck für innige geistige Beziehung beider Personen. Ein Knabe führt den Esel, auf dem Maria sitzt; Joseph schreitet geduldig und herzhaft zur Linken, drei Personen folgen nach, während ein Engel voraufzieht[3]. — 19. Im Kindermord wäre das Maßvolle der Darstellung hervorzuheben. Die blutige Scene ist fast

[1] Woltmann und Wörmann a. a. O. I, 428: ‚Die Heimsuchung ist ein beredter Dialog ohne Worte zwischen tiefernster, hingebender Verehrung und hoheitsvoller Demuth.'

[2] Eine griechische Darstellung bei d'Agincourt, Peinture, pl. LIX. Im Malerbuch vom Athos (D. A. S. 173) wird die Scene in eine Grotte verlegt, Maria kniet aber und legt das Kind in die Wiege, daneben ‚kniet Joseph und hält die Hände über der Brust gekreuzt'. Oben eine Schaar Engel. Nach der Legende des Metaphrastes erhält Maria zwei Frauen zur Bedienung, welche das Kind waschen. Vgl. die Anm. von Didron a. a. O. S. 174.

[3] Auch hier scheint eine griechische Legende die Vorstellung beeinflußt zu haben, da der Jüngling, den Esel führend, im Malerbuch (D. A. S. 176) vorkommt; aber in Italien sieht man einen Engel voraufziehen, der im Morgenlande fehlt.

vorüber, der Haß gelöscht, und nur der Schmerz drängt sich hervor. Herodes schaut vom Balkon seines Palastes befriedigt auf sein Werk.

Auf der gegenüberstehenden Wand setzt sich die Erzählung mit der Disputation im Tempel fort. — 20. Die Composition ist im Halbkreis geordnet, dessen Mitte der jugendliche Lehrer einnimmt. Hier wird zumal die Sehnsucht der Mutter nach dem Verlorenen betont. Das Bild ist übrigens sehr zerstört und entzieht sich weiterer Beurtheilung. — 21. Die Taufe Christi zeigt diesen bis zur Hüfte in einer Grube stehend, welche vom Wasser des Jordan gespeist wird. Johannes streckt die Rechte über das Haupt des Täuflings, um ihn einzutauchen; seine Haltung ist ehrerbietig. Vier assistirende Engel, das abgelegte Kleid Christi auf den Armen tragend, vermehren das Feierliche der Scene. In ihren feinen ovalen Köpfen mit welligem Blondhaar hat Giotto wahre Anmuth verkörpert. Der Taufritus ist der alte. — 22. Dann Hochzeit zu Cana, ein gut erhaltenes Bild von klarer Disposition. Der feine Typus der Braut spricht uns an, sie sitzt im Mittelpunkt des Bildes, zur Linken Maria, an der schmalen Seite des Tisches der Bräutigam, ihm zur Rechten Christus, die Hand erhebend. Rechts das Gestell mit Krügen, davor der Kellermeister, den Wein probirend, eine im Gegensatz zur Tischgesellschaft sehr derbe Figur. — 23. Der Hochzeit zu Cana folgt Erweckung des Lazarus, eines der edelsten Bilder im ganzen Cyklus und Muster einer Composition überhaupt. Die linke Seite nimmt Christus an der Spitze seiner Jünger ein, die Rechte erhebend, wahrhaft groß und gebietend, der Herr über Leben und Tod. Zu seinen Füßen, in tiefer Anbetung und von dem Wunder ganz erschüttert, sieht man beide Schwestern des Lazarus hingestreckt, dankbar die Füße Christi umarmend. Diesem gegenüber, in Binden gehüllt wie eine Mumie, von den Nebenstehenden aufrecht gehalten, erhebt sich Lazarus, angestaunt von der Gruppe erschreckter Zuschauer. Zwei Diener legen den Grabstein zur Seite. Die eingetretene Verwesung zu bekunden, verhüllen sich zwei der nächsten Theilnehmer Nase und Mund. Das altchristliche Motiv des in Binden aufrecht stehenden Lazarus ist auch in das Malerbuch vom Athos aufgenommen, überhaupt entspricht die Scene den Anweisungen desselben [1]; denn es heißt: ‚Christus segnet ihn (Lazarus) mit der einen Hand . . . und hinter ihm die Apostel und zu seinen Füßen Martha und Maria, welche ihn anbeten.‘ Aber welches Leben hat Giotto diesen älteren Typen verliehen, und wie ist es ihm gelungen, das Momentane der Belebung, die Unmittelbarkeit des göttlichen Actes, die Ruhe der Allmacht gegenüber dem Wogen irdischer Affecte zu betonen! Diese siegreiche Christusfigur, dies Entsetzen der Zuschauer um den Erweckten, der hilflos noch in Binden seinem Erlöser gegenübersteht, diese anbetend hingeworfenen Schwestern, voll überströmenden Dankgefühls, geben eine wunderbare Verkörperung des heiligen Textes: hier spricht nur die göttliche That

[1] D. A. S. 195.

unwiderstehlich und siegreich aus jedem Zuge[1]. — 24. Der Einzug Christi in Jerusalem hat sehr gelitten; besser erhalten blieb — 25. die Vertreibung der Tempelschänder, wo Größe und Würde der Christusgestalt den niederen Typen des Volkes imponirend gegenübersteht. Das Motiv ist einfach gehalten, alles wilde Getümmel vermieden. — 26. Der Verrath des Judas setzt an der Bogenwand die Reihe fort. Während Judas verhandelt und mit der Linken den Geldsack umklammert hält, naht ihm eine schwarze Teufelsgestalt. — 27. Das heilige Abendmahl. Die Figuren sind um eine Tafel gruppirt, so daß eine Hälfte der Sitzenden dem Beschauer den Rücken zuwendet. Auch hier schildert Giotto in den Aposteln das gesunde, blühende Alter neben reizvoller Jugend und zeigt in einzelnen verkürzten Stellungen Proben gewissenhafter Beobachtung der Natur. Die Scene, liturgischen Charakters, betont nur heilige Gemeinschaft, stille Feier der Geheimnisse, nicht aufregende Wirkung des Wortes Christi vom Verrath. Das Bild erinnert so an die Weise des Fra Angelico. — 28. Die Fußwaschung zeigt Christus in der Mitte der Apostel knieend, mit ausdrucksvoller Geberde Petrus zurechtweisend. Aus den Motiven der ihre Sandalen lösenden Jünger, sowie des Wasser tragenden Dieners spricht wieder aufmerksame Beobachtung der Natur. Die Gruppirung der Apostel in circularer Form ist für die Geschlossenheit der Composition wichtig. — 29. Die Gefangennehmung bietet in der edlen Ruhe des Erlösers dem gemeinen Wesen der Rotte gegenüber höchst wirksame Gegensätze. — 30. In der Scene vor Kaiphas tritt diese höhere Würde nicht minder hervor. Christus ist gefesselt, sein Antlitz abgewendet von seinem Richter; ein Soldat erhebt die Hand, ihn zu schlagen. — 31. In mehr andeutenden Zügen gehalten, ohne die rohe Wirklichkeit späterer Auffassung, weckt auch die Scene der Dornenkrönung mehr sanfte Trauer als Entsetzen. Es ist mehr die Idee duldender Liebe, als der Peinigung verkörpert. Das Bild hat zwei Gruppen: links Christus, von Schergen umringt, deren vorderster kniet, um die Hauptfigur sichtbar zu machen; rechts Pilatus, von Juden umgeben, lebhaft auf die Scene hinweisend. — 32. Die Kreuztragung läßt in dem majestätischen Dulder, gesondert von seinen Peinigern, wiederum mit aller Unmittelbarkeit die Idee der Erhabenheit des Opfers, die gottmenschliche Würde des Vollziehers ans Licht treten. Giotto gibt den Erlöser freistehend, sein Haupt den klagenden Frauen ein wenig zuwendend, nicht, wie es Raffael gethan, unter der Last des Kreuzes gesunken. — 33. Die Kreuzigung. Giotto hat das Verdienst, die rohe byzantinische Auffassung des Gegenstandes beseitigt zu haben. Sein Christus ist hier, wie in Assisi, frei von dem abschreckenden Realismus jener ältern Kunst und bietet naturgemäße, wohlproportionirte Formen. Die ihn wie Vögel umschwebenden Engel drücken ihre Theilnahme

[1] Förster a. a. O. S. 249: ‚Eine großartige, mächtig ergreifende Composition, eine Darstellung der Herrschaft Christi über den Tod.‘

in verschiedener Weise aus und bilden so zu der Ruhe des Gekreuzigten einen wirksamen Gegensatz. Magdalena hält seine Füße umarmt, während ihr gelöstes, rothblondes Haar über den Rücken wallt: ein Motiv, das bei Fra Angelico sich wiederholt. Maria ist nicht in Ohnmacht gesunken, sondern wird von Frauen unterstützt. Soldaten streiten um das Gewand, im Hintergrunde sieht man Longinus mit der Lanze. — 34. Die Grablegung ist wohl die bedeutendste Leistung Giotto's im ganzen Cyklus. Großartige Tragik spricht aus dem Bilde, und tiefe Accorde des Schmerzes tönen uns entgegen, wie das Leid aller vernünftigen Creatur um das hohe Opfer. Maria umfaßt den Leichnam, den sie mit ihren Knieen stützt, während eine Frau mit beiden Händen den Kopf emporhält; zwei andere haben je eine Hand, Magdalena die Füße ergriffen. Diese geschlossene Gruppe sitzender Frauen wird überragt von Johannes, der, die Arme nach hinten geworfen, sich auf den Leichnam stürzen will: eine Bewegung, die später von Donatello am Relief der Kanzel von S. Lorenzo in Florenz wiederholt ist. Links von Johannes stehen zwei Jünger mit dem Tuch, das bei der Abnahme vom Kreuz diente; rechts eine andere Gruppe, in der Luft flatternde Engel. — 35. Das Noli-me-tangere zeigt Magdalena in ergreifend inniger, demüthiger Geberde ihre Arme dem Meister entgegenstreckend. Die sanfte Neigung des Hauptes Christi mildert die abweisende Geberde der Hand: ein edles Motiv, das die spätere Kunst übernommen hat[1]. Links ist das offene Grab, worauf zwei Engel mit Stäben sich niedergelassen haben; davor lagern vier schlafende Krieger. — 36. Die Himmelfahrt gibt den im weißen Gewande emporschwebenden Erlöser in Profilstellung, die Füße in Wolken gehüllt, das Antlitz dem Himmel zukehrend, die Hände erhoben. In goldener Mandorla, von mitziehenden Schaaren Erlöster begleitet, steigt er zu seinem ewigen Throne auf. — Die letzte Composition — 37 — ist die Herabkunft des Heiligen Geistes, in circularer Anordnung unter offener Architektur; sie befindet sich gegenüber dem heiligen Abendmahl.

Wir wenden uns nun dem letzten Gericht über der Eingangspforte zu, denn die Malereien des Chores, Tod, Begräbniß und Himmelfahrt Mariä, sind nicht von Giotto[2]. Es nimmt die ganze Wand ein und ist leider in einzelnen Theilen sehr verdorben. Der Richter, in bunter Aureola, von Cherubimköpfen umgeben, ragt in übermenschlicher, ernster Größe hervor; sein Haupt ist den Verklärten zugeneigt, die er zur Besitznahme des Reiches einladet, die Linke abwehrend den Verdammten zugekehrt. Die rechts und links im oberen Theile des Bildes heranziehenden Schaaren tragen wehende Fahnen, kriegerische Embleme und die Leidenswerkzeuge[3], die obersten rollen den Himmel

[1] So erinnert das liebliche Fresco Fra Bartolommeo's im Gartenhause des ehemaligen Convents von Pian di Mugnone sehr an dieses Bild.

[2] Von Förster a. a. O. S. 252 für echt erklärt, wenngleich überarbeitet!

[3] Vgl. Malerbuch vom Athos, S. 102: ‚Die dritte Ordnung. Fürstenthümer,

auf. Neben Christus erblickt man nicht, wie üblich, Maria und Johannes, sondern die zwölf Apostel auf goldenen Thronen. In der Anordnung derselben zeigt sich schon die Anwendung perspectivischer Gesetze der Verkürzung und Verschiebung, wie sie später Orcagna in S. Maria Novella, Ghirlandajo und Fra Bartolommeo ausgebildet haben. Die Schaaren der Heiligen sind nur noch in Resten vorhanden, an ihrer Spitze erscheint Maria in goldener Mandorla, von einem Engel getragen, in wallendem Mantel und rothem Unterkleide. Auf diese folgt, und zwar in kleineren Figuren, eine Gruppe von Erlösten, welche Engel nach oben führen; darunter ist in zehn kleineren Gestalten die Auferstehung des Fleisches in verschiedenen Stadien erwachenden Bewußtseins dargestellt. Die Gruppe des Donators und der Engel schließt sich an: in Purpurgewand und Kappe reicht Enrico de' Scrovegni knieend das Abbild der von ihm erbauten Kapelle dar und zwar an drei Engelsfiguren. Dahinter ragt, von zwei Engeln getragen, ein mächtiges Kreuz empor. Im Anschluß an die byzantinische Kunst[1] sehen wir auch hier vom Throne des Weltenrichters einen Feuerfluß ausgehen, der die Sünder verschlingt, ein Bild der strafenden Gerechtigkeit, das schon von Johannes Damascenus erwähnt ist. Lucifer sitzt auf zwei Drachen und zermalmt seine Beute zwischen den Zähnen, während seine Krallen zwei weitere Opfer halten: vom Haupte gehen Schlangen aus. In der Tiefe zeigen sich Abgründe voll Gepeinigter. Die nackten, stürzenden und sich windenden Körper sind richtig gezeichnet, denn Giotto besaß für jene Zeit nicht geringe Kenntniß der Anatomie. Einzelne Figuren vertreten den Humor: so die hinter dem Kreuze sich bergende; ein Geiziger, der einen schweren Sack trägt, während ein Teufel ihm ein langes Register ungerechten Erwerbes vorliest; ein Bischof, der, mit einer Hand den Geldbeutel umklammernd, mit der andern einen armen Sünder lossspricht. In diesem Theile der Composition ist manches übermalt.

Zwei Wege sind es, die zu diesen Endpunkten menschlicher Geschicke führen, und Giotto hat sie in jenem monumentalen Credo durch allegorische Bilder versinnlicht, die sich, grau in grau, am Sockel der Wände hinziehen[2].

Die ‚Hoffnung' steht dem Orte seligen Genießens am nächsten; nach Dante ist sie ein sicheres Erwarten zukünftiger Herrlichkeit auf Grund eigenen Verdienstes[3]

Erzengel, Engel. Diese werden also dargestellt: sie tragen Kriegsgewänder und sind mit goldenen Gürteln umgürtet und in ihren Händen halten sie Lanzen.'

[1] Malerbuch S. 268: ‚Und ein Feuerstrom geht von den Füßen Christi aus.' Didron (Malerbuch S. 269, Anm. 1) ist im Irrthum, wenn er sagt: ‚Das Christenthum ist in der griechischen Kirche nicht so mild, wie in der lateinischen. Bei uns sieht man kein Feuer vom Throne oder von den Füßen Christi ausgehen, um die Sünder zu verschlingen und zu verzehren.'

[2] Tafeln bei Selvatico, Sulla cappellina etc.

[3] Paradiso, c. XXV, v. 67 ss.:

‚Speme, diss' io, è un attender certo
Della gloria futura, il qual produce
Grazia divina e precedente merto.'

und der Gnade. Sie ist als jugendliche Figur dargestellt, zu der Krone aufschwebend, die ein Engel reicht. Andrea Pisano hat die spes an der Thür des Baptisteriums noch sitzend gedacht, ruhig zu der Krone hinblickend, hier ist sie verkörperte Sehnsucht. Ihr Gegensatz, die ‚Verzweiflung', eine Megäre, setzt ihrem Leben durch Erhängen ein Ende. Ein Dämon zieht ihr die Seele aus dem Körper. ‚Caritas', die thätige Liebe, erscheint heiteren Antlitzes, als wahre Abundantia, mit Früchten und Blumen ausgestattet; zu ihren Füßen liegen Säcke mit Geld, die Spenden an die Armuth. Zu Christus gewendet, dessen Halbfigur von oben her in das Bild ragt, bietet sie ihm ein Herz dar. Ihr Gegensatz, der ‚Neid', ist durch eine böse Alte personificirt, welche in Flammen steht, ein treffendes Symbol für den unlöschbaren Durst. Aus dem Munde geht eine Schlange hervor, sie in die Stirn beißend, denn die Folgen des Neides kehren sich gegen den Urheber. Krallen an den Händen bezeichnen das Zerstören des guten Rufes, indes die großen wolfsartigen Ohren an die ‚gierige Wölfin' erinnern, welche Dante nennt [1].

Der ‚Glaube' tritt als Matrone auf, mit einer Art Mitra geschmückt, in der Rechten das Kreuz haltend, das sie auf ein zerbrochenes Idol stemmt, in der Linken eine Rolle mit dem Credo entfaltend. Am Gürtel hängen die Schlüssel, zu Füßen liegen einige Bücher, zwei kleine Halbfiguren schauen von oben herab. Das Gewand fließt in schönen Faltenlagen um die ausdrucksvolle, imponirende Gestalt. Hier zeigt sich, wie bedeutsam Giotto die Einzelfigur zu charakterisiren im Stande ist. Der ‚Unglaube' tritt als Mann auf, behelmt, in weite faltige Kleider gehüllt, sorglos in der Haltung, auf der ausgestreckten Rechten ein kleines Götzenbild tragend, das mit einem um den Hals des Mannes geschlungenen Strick ihn auf die rechts lodernden Flammen zuführt. Es soll hiermit wohl angedeutet sein, daß, wo der Glaube mangelt, ein Idol die Seele beherrscht und schließlich dem Verderben zulenkt. Die kleine von oben herabschauende Greisenfigur bedeutet die verschmähte ewige Wahrheit [2].

Die ‚Gerechtigkeit', eine ehrwürdige Matrone mit Krone und Mantel, balancirt die Schalen einer Wage, in denen zwei geflügelte Figürchen stehen, wie Genien etwa, deren eine mit Lorbeer einen fleißigen Arbeiter krönt, während die andere einen Uebelthäter hinrichtet. Die Segnungen der Gerechtigkeit werden durch ein kleines Predellenbild illustrirt: hier sehen wir ein Paar, das auf die Falkenjagd zieht, eine fröhliche Gruppe von

[1] Inf. c. I, v. 97 ss.:

‚Ed ha natura sì malvagia e ria,
Che mai non empie la bramosa voglia,
E dopo il pasto ha più fame che pria.'

[2] Selvatico meint, es sei David, ‚il divino cantor del sommo Duce'. L. c. p. 52. Infidelitas im Sinne der Väter ist übrigens Häresie oder Idololatrie.

Tanzenden und Kaufleute, die friedlich ihres Weges ziehen. Die ‚Ungerechtigkeit' ist die in einem festungsartigen Thor sitzende Gestalt eines Richters mit Schwert und Lanze, an der Spitze mit Krallen bewehrt, auch die Finger endigen in Krallen. Um die Figur zieht sich Strauchwerk herum. Die Predellenbilder illustriren die Folgen der injustitia: man sieht Raub, Mord und Vergewaltigung einer Frau. Die Andeutung des Festungsthores mit Zinnen bezieht sich auf das in Feudalschlössern und Burgen zertretene Recht des Volkes; in dem Buschwerk hat sich der Künstler vielleicht im Sinne von Dante verschlungene Irrpfade menschlicher Schuld gedacht [1].

Die ‚Mäßigung' offenbart ihren ruhigen und milden Charakter in gesammelter Haltung; im Munde trägt sie ein Gebiß, den Zügel des Wortes. Das Schwert ist mit dem Gürtel an die Scheide festgebunden. ‚Zorn' ist ein Weib, das mit rasender Geberde ihr Kleid über der Brust zerreißt.

‚Tapferkeit' tritt als gepanzerte Frau mit Löwenfell und Streitkolben auf, während die Linke den Körper mit einem großen Schilde bis zu den Augen deckt; im Schilde stecken abgebrochene Pfeile. Auch hier wurde die am Baptisterium zu Florenz durch einen jugendlichen Hercules repräsentirte Allegorie erweitert. Die ‚Unbeständigkeit' ist eine jugendliche Frau, auf einem Rade balancirend, das auf schiefer Ebene dahinrollt, indes der wallende Schleier die Heftigkeit der Bewegung anzeigt [2].

Die ‚Klugheit', vor einem jener mittelalterlichen Pulte sitzend, deren sich die Gelehrten bedienten, mit einem Buch vor sich, hält in der Rechten einen Zirkel, links einen Spiegel, in dem sie sich betrachtet; sie ist janusköpfig gedacht, das jugendliche Antlitz blickt zum Spiegel, das andere, männlich und alt, nach oben. Die ‚Thorheit' zeigt sich als phantastisches, aufgeputztes Wesen mit einem Kopfschmuck von Federn nach indianischer Weise, in der Rechten eine Keule tragend. Das kurze, ausgefranzte Kleid ist mit einem aus Stroh geflochtenen Gürtel zusammengeschnürt. Daß Giotto hier mehr als ein bloßes Bild der Narrheit geben wollte, ist ersichtlich: der heidnische Aufputz deutet gewiß im Sinne des Apostels auf die Heiden, welche der Thorheit ihres Herzens überlassen sind [3].

So stellt sich der Cyklus dieser Malereien als ein tiefdurchdachter Organismus dar. Noch andere Aufträge folgten den Arbeiten in der Kapelle, denn des Künstlers Ruhm verbreitete sich schnell. Die neu entdeckten Figuren im Kapitelsaal von S. Antonio sind leider die einzigen Ueberreste jener weiteren Thätigkeit in Padua. Michael Savonarola, der um 1440 seinen Commentar

[1] Inf. c. I, v. 6: ‚Questa selva selvaggia ed aspra e forte.'

[2] Ecclesiastic. c. XXXIII, 5: ‚Praecordia fatui quasi rota carri et quasi axis versatilis cogitatus illius.'

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 239 f. nennen die Figur ‚ein dickleibiges groteskes Frauenbild'. Uebrigens ist sie auf neuem Bewurf ergänzt. Gute photographische Reproductionen des gesammten Cyklus werden von Naya in Venedig angefertigt.

schrieb, erwähnt, Giotto habe so viel Anerkennung gefunden, ‚daß er einen großen Theil seines Lebens damit zubrachte, diesen Aufträgen nachzukommen, auch habe er den Kapitelsaal des Ortsheiligen geschmückt‘ [1]. Von jenen Malereien sind, obgleich sehr beschädigt, noch sechs durch Pilaster getrennte Figuren zu erkennen, nämlich: Franciscus, die hl. Clara, zwei Prophetengestalten und ein Gekrönter, ferner die Stigmatisation, das Martyrium in Ceuta und eine Verkündigung, schließlich noch einige Gerippe als Bilder des Todes. Der giotteske Stil ist zweifellos, obgleich mehrere Brände und Reparaturen, sowie der Umbau des Deckengewölbes den Bildern stark zugesetzt haben, die erst in neuerer Zeit aus der Tünche hervorgetreten sind. Daß Giotto auch im ‚Salone‘ thätig gewesen, wurde mehrfach angenommen, da sich sein Name bei der Figur eines Astronomen rechts vom Haupteingang vorfindet; aber einmal brannte dieses Gebäude 1420 nieder, dann zeigen jene Reste von Malerei eben nur noch Anklänge giottesken Stiles [2]. Vasari läßt Giotto dann auch in Verona im Auftrage Can Grande's della Scala thätig sein und ein Altarwerk für S. Francesco anfertigen; doch ist nichts davon erhalten, ebenso wenig in Mailand wie in Ferrara, wo er im Palast der Este und in S. Agostino gemalt haben soll. Dann soll er auf Antrieb Dante's nach Ravenna gekommen sein, wo allerdings in einer Kapelle der Kirche S. Giovanni Evangelista Deckenmalereien erhalten sind, nämlich die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier großen Kirchenlehrer: ein Werk, das den monumentalen Ernst und die Weihe echter Schöpfungen Giotto's an sich trägt. Die Evangelisten sind theils als Jünglinge, theils als energische Männer mit Betonung des Natürlichen in Geberde und Haltung dargestellt. Der Grund ist blau mit goldenen Sternen, die Figuren, wie die Symbole der Evangelisten, tragen goldene Nimben. Alles ist ruhig und würdevoll gehalten.

Giotto's beglaubigter Aufenthalt in Neapel fällt zwischen 1330—1333. Vasari läßt ihn irrthümlich mit Clemens V. nach Frankreich reisen und in Avignon, wie an anderen Orten, Fresken und Tafelbilder ausführen, dann reich und berühmt im Jahre 1316 zurückkehren. Aber einmal verlegte Clemens V. den päpstlichen Sitz 1305 nach Avignon, dann scheint erst von Benedikt XII. nach 1334 ein Ruf an Giotto erfolgt zu sein, dem dieser, vom Tode überrascht, nicht zu entsprechen vermochte [3]. Dem hochentwickelten

---

[1] Muratori, SS. XXIV, col. 1170: ‚Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam suae vitae partem in ea consummaverit.‘ ‚Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit.‘

[2] Die jetzt vorhandenen Malereien, Zeichen des Thierkreises, Arbeiten in den Monaten, Planeten, das menschliche Leben ꝛc. sind theils von Zuan Miretto aus Padua, theils von einem Ferraresen, wie aus dem Anonymus des Morelli hervorgeht. Vgl. Vasari I, 400 Anm., 2 und Anon. in den Quellenschr. Wien 1888, S. 32.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, ital. Ausg., S. 457 ff. Fra Jacopo da Bergamo bemerkt im 3. Buch der ‚Cronaca‘ zum Jahre 1342: ‚Cum a Benedicto pontifice

Stil nach, welcher volle Reife des Talentes bekundet, schließen sich an die Malereien in Padua diejenigen in Florenz, zumal die Arbeiten in S. Croce. Wir folgen deshalb Giotto in die Hauptstadt Toscana's.

Giotto in Florenz.

Giotto schmückte in S. Croce vier Kapellen der Peruzzi und Bardi mit Fresken, die, später übertüncht, in den Jahren 1841 und 1863 wieder ans Licht kamen. Seit der Gründung der stattlichen Franziskanerkirche von S. Croce, am 3. Mai 1294[1], wetteiferten die angesehensten Familien, zur Vollendung des Baues thätig zu sein, und diesem Eifer verdanken wir Giotto's reifste Compositionen, in denen er alle Größe seiner künstlerischen Anschauung erschlossen hat.

Die Kapelle der Peruzzi enthält am Eingangsbogen die Halbfiguren von Propheten, an der Decke, auf goldgestirntem, blauen Grunde, die Symbole der Evangelisten. Die Bilderreihen der Wände schildern Momente aus dem Leben der beiden Johannes. In der großen Lünette zur Rechten sehen wir Zacharias an den Stufen des Altars mit dem Rauchfaß, hinter ihm drei Figuren, musicirend[2], während der Engel ihm, dem freudig Erschreckten, die Verkündigung bringt. — Darunter folgt eine Doppelscene, einmal die Geburt des Johannes: Elisabeth, ruhend, wird von zwei Frauen bedient; dann, getrennt durch eine Zwischenwand, Zacharias, den Namen seines Sohnes auf ein Täfelchen schreibend, während er auf den Neugeborenen hinschaut, der ihm dargebracht wird. Das nackte Kind ist hier wahrhaft anmuthig gebildet, Zacharias in Haltung und Gewand eine edle, classische Figur. — In der dritten Reihe sehen wir, unter offener Halle, das Gastmahl des Herodes[3] und den Tanz der Salome, eine Composition von ebenso klarem und präcisem Ausdruck, wie sorgfältigem Studium der Natur in Gesten und Charakteristik der einzelnen Typen. Mit Recht wird der Geigenspieler in seiner leichten, gefühlvollen Haltung bewundert. Neben dieser Scene findet man die Tochter der Herodias nochmals, das Haupt des Täufers ihrer Mutter präsentirend, eine Vereinigung getrennter Ereignisse, die etwas störend wirkt.

---

in Avinionem ad pingendum martyrum historias ingenti pretio statutum fuisset, morte praeventus rem omisit.' Cfr. Albertini, Memoriale de mirabilibus novae et veteris Romae, 1510, p. 54. Ebenso Platina, Vite de' Pontefici, ed. Venez. 1663, p. 414. Benedikt XII. war aus Toulouse. Vgl. den Aufsatz von Grimm (Künstler und Kunstw. II, 203) über Giotto's Verhältniß zu Benedikt XII.

[1] C. Guasti, Opuscoli II. 22, n. 6. Rinuccini, Ricordi storici ad ann. Die übertünchten und verlorenen Fresken existirten noch 1677, als Cinelli die ‚Bellezze di Firenze' Bocchi's mit neuen Commentaren herausgab.

[2] Diese Zeugen des Vorgangs entsprechen nicht der biblischen Erzählung bei Lucas und der Tempelordnung. Luc. 1, 21 heißt es: ‚Das Volk aber wartete auf Zacharias, und es wunderte sich, daß er so lange im Tempel verweilte.'

[3] Matth. 14, 6. Marc. 6, 22.

Die gegenüberliegende Wand der Kapelle zieren noch bedeutsamere Compositionen, Werke hoher Vollendung, an Aufbau und Klarheit des Wollens, Kraft der Ueberzeugung Musterbilder für alle Zeiten.

In der Lünette sehen wir auf öder Felseninsel den in mystischen Schlaf versenkten Johannes, über ihm in einer Wolke, mit einer Sichel in der Hand, Christus als Schnitter, Engel zur Seite, von denen einer den das kreisende Weib bedrohenden Drachen bändigt, andere die vier Thiere der Apokalypse halten. Darunter folgt die ‚Erweckung der Drusiana' in Gegenwart von erstaunten und bittenden Zeugen. Die Mitte dieser herrlichen Composition nimmt die von einer Bahre sich aufrichtende Figur der Drusiana ein, ihre Arme dem gegenüberstehenden Apostel entgegenstreckend. Zu dessen Füßen knieen zwei hilfesuchende Frauen, hinter ihm folgen erstaunte Zeugen und ein herbeieilender Krüppel. Auf der anderen Seite ebenfalls eine Gruppe Zuschauer in wechselnden Stellungen, im Hintergrunde die Mauern einer Stadt. Meisterhaft abgewogen, auf den ersten Blick verständlich als ein übernatürliches Ereigniß, das seine Wirkungen auf die Theilnehmer äußert, voll dramatischen Lebens und doch gemessen im Rahmen des hohen Stils, offenbart sich dieses Bild in schlichter Größe imponirend dem Beschauer. Die machtvolle Geberde des Johannes, die entgegenkommende der Erweckten, welchen Strom inneren Lebens und höherer Kraft geben sie kund, der diese beiden vereinigt, und wie ist jede der Personen, in welchen das Ereigniß sich spiegelt, mit Sicherheit an ihren Platz gestellt, um eine Aufgabe in der Scala der Affecte zu erfüllen und als lebendiger Theil des kunstvollen Organismus zu wirken! Wie breit und edel ist das Kostüm den Figuren angepaßt und welche Noblesse in Stellungen und Geberden schließt hier jedes genrehafte Bewegen und Regen völlig aus!

Dieser Todtenerweckung reiht sich ebenbürtig die Aufnahme des Apostels in den Himmel an, wobei Giotto der Legende folgt, welche Johannes 90jährig sterben läßt, nachdem ihm Christus seinen Tod und Himmelfahrt verkündet. Der Apostel versammelt die Gemeinde zum letztenmal und steigt dann in die vor dem Altar befindliche Gruft, wo er verscheidet, um darauf in blendendem Licht zum Himmel entrückt zu werden. Giotto hat diesen Moment gewählt: aus dem unter einer Säulenhalle befindlichen Grabe schwebt der Apostel durch die offene Decke zu Christus empor, der ihm, von Aposteln oder Heiligen umgeben, die Arme entgegenstreckt. Goldene Strahlen gehen vom Antlitz Christi über Johannes aus und umhüllen ihn. Rechts und links davon ordnen sich die Zuschauer. Eine Figur liegt am Boden und verbirgt ihr Antlitz, die nebenstehende hebt erschreckt den Arm empor, um sich vor dem Licht zu schützen. Auf der anderen Seite beugt sich ein Mann in recht natürlicher Haltung in das offene Grab, eine Frau neben ihm wendet ihr jugendliches, classisches Profil etwas zögernd ebenfalls demselben zu, eine andere kehrt sich mit emporgehobenen Händen entsetzt zu zwei neben ihr

stehenden Männern und bekräftigt das Wunder. Es sind wahre Meisterzüge in der Charakteristik dieser verhältnißmäßig wenigen Personen. Und wie herrlich ist die Greisenfigur des emporschwebenden Johannes, mit dem Ausdruck höchsten Verlangens, bei Christus zu sein! Fürwahr eine Gestalt in dem breiten Wurf der Toga, wie sie Masaccio nicht schöner hervorgebracht hat. Dabei ein warmes und mildes Colorit, entsprechend dem freudenreichen, lichthellen Ereigniß.

Außer dieser Kapelle hat Giotto noch drei andere in S. Croce mit Fresken geziert[1], aber nur die der Familie Bardi ist in neuerer Zeit von der Tünche befreit worden[2]. Den Zeitpunkt jener Stiftung zu fixiren ist zwar nicht möglich, indes läßt sich aus dem Stil der Malerei schließen, daß sie nicht, wie Vasari angibt, vor den Arbeiten in Assisi, sondern nach 1307 geschehen ist. Erst 1310, wo Ridolfo de' Bardi durch den Tod seines Vaters in den Besitz des nicht sehr ansehnlichen Vermögens kam, dürfte er in der Lage gewesen sein, Familienstiftungen zu machen[3]. Diese Malereien der Cappella Bardi geben Ereignisse aus dem Leben des hl. Franz von Assisi, und zwar, wie dort, in je drei Abtheilungen der Wände. In der Lünette der linken Wand beginnt die Erzählung mit der Weltentsagung, jener Scene vor dem erbitterten Vater, wo der Bischof die Nacktheit des Franz bedeckt und Bernardone, die Kleider seines Sohnes am Arm tragend, von den Umstehenden gehindert wird, jenem zu Leibe zu gehen. Die Composition ist in zwei Gruppen zerlegt, die sich erregt gegenüberstehen. Körper und Haltung des jugendlichen Franz sind weicher und milder als auf dem Bilde zu Assisi, die des Bischofs ist energischer als dort, auch die Gesten der Zuschauer entsprechen dem ausgebildeten Stil Giotto's. Die Erzählung setzt sich nun, anstatt unterhalb der Lünette, an der gegenüberliegenden Wand fort. Hier sehen wir Franciscus mit seinen Genossen vor Papst Honorius knieen, der ihm die Ordensregel bestätigt. Darunter folgt die Probe des Feuers vor dem Sultan, welcher seine zurückweichenden Priester auffordert, es dem kühn auf das Feuer zuschreitenden Heiligen nachzuthun. Ein zuschauender Mönch schwankt sichtbar zwischen Furcht und Hoffnung. Die Handlung ist äußerst sprechend und lebensvoll. Gegenüber findet man die Erscheinung des Franciscus in der Kirche zu Arles beim hl. Antonius — der als Priester fungirt —, eine

[1] Nach Vasari enthielt die Kapelle der Giugni Scenen aus dem Leben der Martyrer, die der Tosinghi solche aus dem Leben Mariä: Geburt, Verlobung, Verkündigung, Anbetung der Weisen, Darstellung im Tempel, Tod. L. c. p. 374.

[2] Milanesi, bei Vasari l. c., bemerkt: ‚Scoperte le pitture della cappella Peruzzi nel 1841, si continuò alle altre, salvo quelle della cappella Tosinghi e Spinelli perdute senza rimedio, dopochè nel 1837 vi fu ridipinto sopra dal pittore Martellini.'

[3] Die Neigung für den Franziskanerorden ersehen wir daraus, daß Giovanni, der Sohn Ridolfo's, in den Orden tritt (Guasti, Opuscoli II, 25).

Composition, die an Unmittelbarkeit und Frische der Anschauung jener in Assisi nachstehen dürfte. Die schöne Scene, wo der Heilige im Vorgefühl des Todes sich nach Maria degli Angeli tragen läßt und, anhaltend, die Stadt noch einmal segnet, ist mit der Vision des Bischofs zu Monte Gargano (wie in Assisi) zu einem Bilde vereinigt. Dem gegenüber sehen wir Franz auf der Bahre, von den Genossen beweint, die schönste Composition des Cyklus und ein Vorbild für die spätere Malerei in der Auffassung dieses Gegenstandes. Hinzugefügt ist — im Vergleich mit dem Bilde von Assisi — die Person des ungläubigen Girolamo, seine Finger in die Wunde des Todten legend [1].

Die in vier Dreiecke zerlegte Deckenwölbung der Kapelle zeigt den Ordensstifter in der Glorie und die drei Gelübde, oder Tugenden, in Allegorien. Die ‚Armuth' ist, ähnlich jener zu Assisi, eine magere, mit Dornen und Rosen bekränzte Figur in zerrissenem Gewande, einen Stab in der Hand tragend, von einem Hunde verfolgt. Die ‚Keuschheit' sitzt im Thurm, von zwei Engeln beschützt, den Kopf verhüllt; ‚Gehorsam' hat das Aussehen eines Mönches mit Joch, den Finger auf die Lippen haltend. Die Figuren sind in ein Fünfeck eingeschlossen. — Am Eingangsbogen finden wir Heilige, die beiden Ludwig, Clara und Elisabeth von Ungarn, jedoch infolge Uebermalung stark mitgenommen.

Die schöne Kirche S. Croce erhielt von Giotto noch eine Tafel mit der Krönung Mariä [2] und, nach Vasari, ein Crucifix. Unter den übrigen Fresken befand sich auch ein Portrait Dante's, welches Alessandro Allori copirte und beim Tode Michelangelo's ausstellte. Diese Tafel mit der Krönung Mariä ist das bedeutendste Staffeleibild des Meisters und in Tempera ausgeführt. Die Mitte desselben nehmen Christus und Maria, auf einem gemeinsamen Throne sitzend, ein. Eine Schaar von knieenden Engeln begleitet mit Orgelspiel und anderen Instrumenten den Augenblick, wo Christus seiner Mutter die Krone aufsetzt. Heilige assistiren zu beiden Seiten, darunter links Petrus und Moses, rechts Paulus und Abraham: ein wirkungsvoller Gegensatz. Die ganze Be-

---

[1] Der Franciscus in der Glorie ist neu, vieles wurde übermalt, dicke schwarze Conturen haben den Umriß zerstört. Auch die Vorderseite der Cappella Bardi ist bloßgelegt. Man sieht hier in einer Blende die Stigmatisation, eine Zeichnung Giotto's. Die Heiligen am Chorbogen (Außenseite) sind von Agnolo Gaddi. Ueber dem Eingang zur Cappella Tosinghi eine auf Wolken schwebende Madonna nebst zwei Medaillons, wohl auch von Giotto.

[2] Vasari l. c. p. 374: ‚Nella cappella de' Baroncelli è una tavola a tempera di man di Giotto etc.' ‚E perchè in questa opera è scritto a lettere d' oro il nome suo etc.' Das Datum, welches, nach Vasari, vorhanden war, ist fort, vielleicht damals, als man die fünf Theile, aus denen die Tafel bestand, neu einrahmte, durch Absägen entfernt. Man liest: ‚opus Magistri Jocti'. Die 26 kleinen Tafeln mit Scenen aus dem Leben Christi und des hl. Franz, welche einst die Schränke der Sacristei zierten, stammen von Taddeo Gaddi und sind jetzt in der Akademie zu Florenz. Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 255 ff.

handlung dieses Temperabildes beweist, daß Giotto als Miniaturmaler Hervorragendes geleistet haben muß; wie er auch solchen feierlichen Repräsentationsscenen durch geistreiche Auffassung eine höhere Seite abzugewinnen vermochte, ergibt die reiche Charakteristik der Engel, der Ernst und die Theilnahme, in der sie ihrer musikalischen Aufgabe sich widmen, dann die eigenartige Beseelung und Anordnung der übrigen Gruppen. Das Bild hat leider durch öfteres Verputzen und Firnissen die Giotto eigenthümliche zarte Harmonie des Colorits eingebüßt und einen stumpfen Ton angenommen.

Das von Vasari erwähnte Crucifix mit Maria, Johannes und Magdalena, oberhalb des Grabes von Carlo Marzuppini, und die ‚Verkündigung', oberhalb dessen von Leonardo Aretino, gingen verloren[1]. Die Malereien im Refectorium von S. Croce, von Vasari für Werke Giotto's erklärt, sind zwar vorhanden, aber Schülerarbeit, ebenso wie die genannten kleineren Sacristeibilder, jetzt in der Akademie zu Florenz. Außer diesem Crucifix malte Giotto noch andere, die wir hier anführen wollen.

Beglaubigt ist jenes für die Kirche S. Maria Novella und zwar durch Testament eines gewissen Ricuccio quondam Pucci, aus jener Gemeinde, vom 15. Juni 1312. Derselbe stiftet eine Geldsumme für die Unterhaltung einer Lampe, welche vor dem durch Giotto gemalten Crucifix brennen soll[2]. Aus dem Testament ersehen wir zugleich, daß eine zweite Lampe vor einem Bilde Giotto's, eine Madonna vorstellend, in derselben Kirche, und eine dritte vor einer im Besitz der Dominikaner zu Prato befindlichen Tafel des Meisters angebracht werden sollte[3]. Das zur Zeit in S. M. Novella befindliche Crucifix ist aber, verglichen mit denen von S. Marco und Ognissanti zu Florenz, sowie mit der Kreuzigung in Assisi, augenscheinlich kein echtes Werk Giotto's in jener neuen, bahnbrechenden Richtung, welche die harte, schematische Weise der Byzantiner zu neuer, christlicher Auffassung verklärte, sondern gehört noch einigermaßen jener älteren Richtung an. Ob es von Puccio Capanna, Giotto's Schüler, stammt, ist nicht zu erweisen, da wir seinen Stil nicht kennen. Zweifellos echt sind die Crucifixe von S. Marco und das der Ognissanti, welche mit dem Bilde der Kreuzigung in der Unterkirche von Assisi übereinstimmen, in der Auffassung des Körperlichen auch mit dem Petrus auf der Tafel zu Rom. Giotto ersetzte das Herbe des byzantinischen

---

[1] Vasari l. c. p. 375.

[2] ‚Ex quo oleo unus urceus sit pro tenenda continue illuminata lampada Crucifixi entis in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle, picti per egregium pictorem nomine *Giottum Bondonis* qui est de dicto populo Sancte Marie Novelle.' Milanesi ap. Vasari l. c. p. 394, n. 4.

[3] ‚Pro lampade magne tabule in qua est picta figura B. M. V.: quae tabula est in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle.' ‚Pro illuminanda pulcra tabula ente in ecclesia ipsius conventus, quam ipse Ricucci fecit pingi per egregium pictorem nomine Giottum Bondonis de Florentia.'

Schemas im Leidensmoment durch eine milde, ruhige Haltung, edle Linienführung, durch eine Verklärung des Schmerzes, indem er übermenschliche Würde betonte. Die altchristliche Zeit hatte, um das Göttliche, Leidenslose in der Natur des Erlösers zu versinnlichen, denselben aufrecht und lebend, ohne Züge schmerzvoller Empfindung dargestellt; dann überwog der strenge und niedere Realismus, der sich in den Werken der Maler von Pisa, Lucca und Arezzo ausspricht. Giotto kehrte zurück zu dem edlen Christustypus, wie er in den Mosaiken Ravenna's fortlebt, und seine eigenen anatomischen Kenntnisse befähigten ihn, einer lebenswahren Auffassung nachzustreben. Sein Ideal ist ein geläutertes, das des Gottmenschen, nicht ohne einen Zug von der Wucht antiker Größe in der ruhigen, statuarischen Haltung und Breite der Formen. Hätte Giotto nur diesen Crucifixus der Nachwelt überliefert, er hätte genügt, ihm einen ersten Rang unter den bahnbrechenden Talenten zu sichern.

Der Gekreuzigte in S. Marco[1], oberhalb des Portals, gibt uns diesen Typus, wie er in Assisi sich darstellt, rein wieder. Entsprechend der Sitte jener Zeit, endigen die Kreuzesarme in Medaillons mit den Brustbildern Mariä und Johannes'; zu Häupten ist der Pelican angebracht, am Fuße des Kreuzes der Todtenkopf, als Symbol Adams, und eine betende Figur, wohl der Donator.

In der Kapelle der Gondi-Dini zu Ognissanti[2] finden wir ein nicht minder erhabenes Bild des Gekreuzigten, in der Anatomie des Leibes vielleicht noch richtiger gezeichnet als das erstere, mit etwas stärkerer Betonung des Leidens. Die Füße sind hier übereinander gelegt, das Colorit erscheint zwar leichenhaft, aber durchsichtig und harmonisch, ohne die tiefen, grünen Schatten der Byzantiner.

Das Crucifix in S. Felicità dürfte seiner technischen Behandlung nach einer etwas späteren Zeit angehören[3].

Vasari berichtet, Giotto habe in der Kirche der Humiliaten, Ognissanti zu Florenz, eine Kapelle und vier Tafeln gemalt, auf einer ‚die Madonna mit dem Kinde im Arm, von vielen Engeln umgeben'[4]. Dieses Bild, die majestätisch thronende Madonna, befindet sich jetzt in der Akademie der Künste daselbst und zeigt eine Composition von 14 Figuren. Ist in der Hauptgruppe selbst noch der Ernst früherer Auffassung maßgebend, zumal bei dem Kinde, so macht sich in der Umgebung mehr Freiheit der Bewegung und körperliche Anmuth geltend, zumal bei den assistirenden Engeln. Ein Vergleich mit dem Bilde Cimabue's ist für die Entwicklung der Kunsttypen lehrreich.

Die von Vasari genannten Malereien aus dem Leben Johannes des Täufers, in S. Maria del Carmine, sind bis auf einige Fragmente verloren,

[1] Vasari l. c. p. 394: ‚Fece in S. Marco, a tempera, un Crocifisso in legno, maggiore che il naturale e in campo d' oro.'

[2] Vasari l. c. p. 396.

[3] So Crowe und Cavalcaselle I, 236 f.

[4] l. c. p. 396.

welche einzelne Galerien, z. B. die Nationalgalerie in London, Liverpool, dann die Cappella Ammanati des Campo Santo zu Pisa, aufbewahren, aber jene Reste stehen als Schülerarbeiten weit unter dem großen Meister[1]. Verloren sind auch die ‚Geschichte des christlichen Glaubens', Frescobild im Palast der Guelfen zu Florenz mit dem Portrait Clemens' IV., das Votivbild für Paolo di Lotto Ardinghelli, in San Maria Maggiore, welches den hl. Ludwig und die Portraits Paolo's mit seiner Ehefrau darstellte, die Fresken und Tafeln im Kloster zu Faenza, das kleine Werk für Baccio Gondi in Florenz, die Fresken in der Badia, die Tafel für die Nonnen von S. Giorgio, große allegorische Darstellungen in der Halle des Podestà, jene im Besitz Petrarca's befindliche Madonna, eine andere der Dominikaner von Prato.

Aus dem Testament Ricuccio's erfahren wir, daß Giotto zum Kirchspiel von S. Maria Novella gehörte; er muß also längere Zeit hier geweilt haben, wie auch die Menge seiner Arbeiten in Florenz schließen läßt.

Giotto in Neapel.

Rückkehr nach Florenz und Thätigkeit als Baumeister.

‚Als Giotto wieder in Florenz weilte,' so erzählt Vasari, ‚schrieb König Robert von Neapel an Karl, Herzog von Calabrien, seinen Erstgeborenen, damals in Florenz, daß er ihm Giotto jedenfalls nach Neapel senden möge, damit jener die eben vollendete Kirche und das Nonnenkloster von S. Chiara mit edlem Bilderschmuck zieren möge. Giotto nun, da er sich also geehrt fand von einem König, ging, mehr als willig, ihm zu dienen, und malte in einigen Kapellen gedachten Klosters viele Geschichten des Alten und Neuen Testaments. Die Scenen aus der Apokalypse in den Kapellen waren, so sagt man, nach Dante's Ideen entworfen, wie jene so berühmten in Assisi, von denen oben genügend die Rede war. Denn wenn auch Dante zu jener Zeit nicht mehr lebte, konnten sie doch, wie unter Freunden üblich, darüber verhandelt haben. Giotto vollendete im Castello dell' Uovo viele Werke und besonders die Malerei der Kapelle, welche dem König sehr gefiel, von dem er so geschätzt wurde, daß jener ihn oft bei der Arbeit aufsuchte, um seine Unterhaltung zu genießen, während Giotto, der immer ein Witzwort oder eine treffende Antwort bereit hatte, ihn während des Malens in gefälliger Rede unterhielt.'[2]

Karl, Herzog von Calabrien, war am Anfang des Jahres 1326 zum Herrn der Republik Florenz erwählt, zog sich aber schon ein Jahr darauf

---

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 257. Vasari l. c. p. 376: ‚Lavorò anche nella chiesa del Carmine alla cappella di S. Giov. Battista tutta la vita di quel santo divisa in più quadri etc.'

[2] Vasari l. c. p. 389 ss.

zurück und starb 1328[1]. Es ist wohl anzunehmen, daß er Giotto veranlaßte, nach Neapel zu gehen, denn dieser hatte ihn in einem der Zimmer des Palazzo Vecchio portraitirt. Die Reise nach Neapel fand Ende des Jahres 1329 oder Anfang 1330 statt, denn vom 20. Januar letzteren Jahres datirt eine Urkunde des Königs Alfonso, worin er Giotto zu seinem ‚familiaris' ernennt[2]. Die Kunst scheint sich da am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts keiner Blüte erfreut zu haben, und die von den Chronisten angeführten Namen entbehren alles weiteren Nachweises durch ihre Werke, denn die Ueberreste jener älteren Malereien sind durch Erneuerung in ihrem Wesen völlig alterirt worden. Die Bemerkung Vasari's: ‚Er (Giotto) fühlte sich dem König sehr verpflichtet und malte ihm in einem Saale, welchen Alfonso I. beim Bau des Castells zerstören ließ, und in der Incoronata eine gute Anzahl Fresken; unter anderen erblickte man im gedachten Saal die Portraits vieler berühmten Männer und unter ihnen auch das Giotto's selber ꝛc.', gab Veranlassung, daß man die sehr bedeutenden Fresken in der Incoronata lange Zeit für echt hielt, was sie in der That nicht sind[3], denn aus der treffenden Beweisführung Riccio's erhellt, daß der Justizpalast dell' Uovo, erbaut von Karl II., vor 1309 ganz vollendet sein mußte, wo Robert die Herrschaft antrat; kam Giotto 1327 nach Neapel, wie hätte er daselbst malen sollen? Auch konnte er dies nicht in der jenem Palast angeblich substituirten Kirche, da Giotto bereits zehn Jahre todt war, als der Bau anfing. Das Fresco, welches die Vermählung der Johanna mit Ludwig von Tarent darstellt, bekräftigt dies, denn sie fand 1347 statt, konnte also nicht Object der Malerei sein, indem Giotto 1336 starb. Daß, wie Aloë behauptet, König Robert im Castel dell' Uovo eine Kapelle errichtet habe, welche dann mit Fresken versehen und in die Kirche der Incoronata aufgenommen wurde, als Johanna diese erbaute, läßt sich durch kein einziges historisches Zeugniß beweisen. Im Gegentheil wäre anzunehmen: entweder, daß König Karl die Kapelle mit dem Palast vor 1309 erbaute und daß mit der Ausmalung bis 1327 gewartet worden sei, oder daß König Robert dem schon vollendeten Bau die Kapelle anfügen ließ, wobei kein einziger der zahlreichen Chronisten und Diarienschreiber, welche die unbedeutendsten Ereignisse registrirten, davon Notiz nahm. Diesen Ausführungen Riccio's haben sich Milanesi[4], Schnaase[5],

---

[1] Bei Villani, lib. VII, cap. 2, heißt er ‚conte Carlo eletto re di Sicilia'.

[2] Die Urkunde bei Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, IV, p. 163. Darin wird Giotto genannt ‚Magister Joctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster', bei Crowe und Cavalcaselle I, 261.

[3] Cfr. Riccio, Saggio storico critico intorno alla chiesa dell' Incoronata di Napoli e suoi Affreschi, 1846. Einen Extract aus dieser Schrift gibt (nach Lucifero N. XXXV, ottobre 1844) Milanesi im Commentar zum Leben Giotto's l. c. p. 422 ss. St. Aloë, Les peintures de Giotto de l'église de l' Incoronata à Naples. Berlin 1843. [4] l. c. p. 391. [5] VII, 448.

Schulz[1], Crowe und Cavalcaselle[2] angeschlossen, während Förster, dadurch unbeirrt, die Fresken der Incoronata für Giotto's Werk erklärte[3]. Ebenso wenig als diese Fresken möchte das Bild im Refectorium von S. Chiara Giotto angehören[4]. Sehr nahe dagegen seinem Stil erachten Crowe und Cavalcaselle die in einem vormals zu S. Chiara gehörigen Raume befindliche ‚wunderbare Speisung'[5]. Dieses Fresco nimmt eine bedeutende Fläche an der Wand einer Halle ein und läßt in der Einfassung das Wappen König Roberts erkennen. Wir sehen hier Christus jugendlich zwischen zwei Palmen sitzend und die vier Brodkörbe segnend, welche vor ihm aufgestellt sind. Zu den Seiten gruppiren sich die Apostel; zwei schreiten auf Christus zu, eine Platte mit Fischen und einen Korb tragend; Petrus, am Typus kenntlich, theilt der Menge Speise zu, welche, in der Runde knieend, dieselbe freudig annimmt. Hier sieht man auch die hl. Clara mit dem Rosenkranz in der Hand, gegenüber Franciscus mit einem Brodsack auf der Schulter. Nach Crowe und Cavalcaselle steht dieses Bild der Technik Giotto's am nächsten und dürfte von einem seiner Schüler nach der Composition des Meisters vollendet sein[6]. Zweifellos hat Giotto Fresken im Castel Nuovo gemalt, welche nebst den dort befindlichen Tafeln mit dem Gebäude den Untergang theilten, denn dieses, nicht das Castel dell' Uovo, wurde von Alfonso I. erneuert.

Die Fresken der Incoronata füllen die Abtheilungen eines Kreuzgewölbes und behandeln die Sacramente[7] in einer künstlerisch freien, selbst großartigen Weise der Composition, während die glattere und befangene Technik auf einen Künstler zweiten Ranges hinweist, der nachahmend thätig gewesen ist. Giotto mußte in Neapel Gehilfen entdeckt haben, die sich seinem Stil in glücklicher Weise anbequemt haben; vielleicht war es Simone Napolitano, dessen Verdienste von den Annalisten gefeiert sind[8], oder Roberto de Oderisio, von dem in S. Francesco zu Eboli eine Kreuzigung vorhanden ist, aus der hervorgeht, daß der Maler in der Schule Giotto's sich die klare und einfache Methode des Stils mit Verständniß angeeignet hat[9].

Als Giotto nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, wurde er am 12. April 1334 zum Obermeister der öffentlichen Bauten und zum Capomaestro am Dombau ernannt[10], mußte also schon Proben seiner Befähigung zu diesem

---

[1] Unteritalien III, 154. [2] I, 269.

[3] Geschichte der ital. Kunst II, 271 ff. Ebenso Rumohr II, 65.

[4] Tafeln 89—100 bei Schulz, Denkmäler ꝛc. [5] I, 266.

[6] Dobbert a. a. O. S. 75 hält die Typen denjenigen Giotto's sehr nahestehend.

[7] Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle S. 267 ff. und Förster S. 276 f.

[8] Allen ihm zugeschriebenen Arbeiten fehlt Datum und Signatur.

[9] Crowe und Cavalcaselle S. 271 finden ihn dem Maler der Incoronata nahestehend, vielleicht identisch mit ihm.

[10] Gaye I, 481 s. Er wird hier ‚expertus' und ‚famosus' genannt, dann ‚magister et gubernator laborerii et operis ecclesiae Sanctae Reparatae et constructionis et

Amte abgelegt haben. Von den Bildern, welche er auf der Rückreise während eines Aufenthaltes zu Gaeta und Rimini anfertigte[1], ist nichts erhalten; wir wenden uns also den letzten Jahren seiner Thätigkeit zu, welche mit der unvergleichlichen Kathedrale S. Maria del Fiore verknüpft ist. 1298 war sie gegründet worden und beim Tode Arnolfo's, 1310, unvollendet geblieben. Es heißt, Giotto habe dessen Project für die Fassade als zu einfach verworfen und eine neue bis über die Portale hinaus ausführen lassen, welche 1588 dem verkehrten Geschmack des Jahrhunderts geopfert wurde[2]. Die Statue des Papstes Bonifaz VIII., im großen und breiten Stil Giotto's ausgeführt, befindet sich noch jetzt in einem Garten zu Florenz (Stiozzi); die in Apostel verwandelten Propheten hatten im Dom eine Stätte gefunden, sind aber auch dort nicht mehr vorhanden; einige Kirchenväter, in Staatsmänner und Poeten verändert, standen einst am Wege nach Poggio Imperiale. Bleibt die Autorschaft Giotto's für die Fassade zweifelhaft, so ist der Entwurf zu dem herrlichen Campanile ganz sein Werk. Am 18. Juli 1334 wurde, nach Villani, der Grundstein in feierlichster Weise gelegt[3]: in großer Processión kamen der Bischof an der Spitze des Clerus, die Prioren und übrigen Behörden der Republik. Dieser Feierlichkeit entspricht auch jenes Decret vom 12. April desselben Jahres, in dem es heißt, ‚die Republik wolle die erhabensten Vorbilder der Architektur in diesem Bauwerk übertroffen sehen, ja alles, was Griechen und Römer in den Zeiten ihrer Blüte hervorgebracht'[4]. In dem Modell Giotto's, dem der künstlerische Genius Andrea Pisano's herrliche Sculpturen einfügte, hat die Nachwelt allerdings eines der schönsten und idealsten Monumente christlichen und mittelalterlichen Geistes erkannt und gewürdigt. Durfte auch der große florentiner Meister selbst die Vollendung seines Werkes nicht erleben, so wurde es doch nach seinen Plänen zu Ende geführt und ist so als sein ungeschmälertes Eigenthum zu erkennen[5].

---

perfectionis murorum civitatis flor. et fortificationis ipsius civitatis et aliorum operum dicti comunis'.

[1] Vasari p. 391: ‚Partito da Napoli per andare a Roma si fermò a Gaeta, dove gli fu forza nella Nunziata far di pittura alcune storie del Testamento nuovo, oggi guaste dal tempo.' ‚Dipoi se n' andò a Rimini e lì, nella chiesa di S. Francesco, fece moltissime pitture le quali poi da Gismondo figliuolo di Pandolfo Malatesta, che rifece tutta la detta chiesa di nuovo, furono gettate per terra e rovinate.' Die Geschichten der ‚beata Michelina' daselbst konnten nicht von G. sein, da sie erst 1356 starb. Daß er in Rimini war, bezeugt auch Riccobaldo Ferrarese bei Muratori, SS. IX, col. 225.

[2] Eine Ansicht der früheren Fassade ist im großen Fresco der Cappella de' Spagnuoli in S. Maria Novella gegeben. Aufriß nach Arnolfo's Entwurf bei Richa, Chiese VI, 51.

[3] Lib. XI, cap. 12. [4] Richa, Chiese VI, 62.

[5] Damals war die zeichnende Kunst die Grundlage der drei Schwesterkünste, und man verlangte vornehmlich in architektonischen Entwürfen Harmonie der Verhältnisse und malerische Wirkung. Darum bemerkt Vasari l. c. p. 399: ‚essendo il disegno

In diesem mit einer Incrustation weißen und farbigen Marmors bedeckten, von zierlichen Oeffnungen mit Maßwerk geschmackvoll durchbrochenen, schlanken und malerischen Bau, der wie ein Gedicht vor dem Beschauer aufsteigt und immer neue Reize zu entfalten scheint, befinden sich Sculpturen, die dem Entwurfe nach wohl auch von Giotto herrühren[1]. Diese Reliefs umziehen die vier Seiten des Thurmes in doppelter Reihe und stellen den Entwicklungsgang aller menschlichen Cultur in einer wahrhaft großen und erhabenen Bilderschrift dar. Das Wesen der in Giotto vollzogenen Wiederbelebung der Kunst, die Verbindung mit dem Leben, tritt uns hier wiederum mit überzeugender Kraft und Deutlichkeit entgegen, ja die einfache Größe des Stils, die Fähigkeit, Ideen in wenigen Personen zu verkörpern, dürften kaum in anderen Werken so packend uns berühren als hier, wo Abwesenheit der Farbe und Härte des Materials noch die Mittel des Ausdrucks einschränken. Diese Culturbilder aus der Menschengeschichte, beginnend mit der Erschaffung des ersten Paares, sind von rautenförmigen oder sechstheiligen Rahmen umschlossen und versinnlichen das Ringen und Streben, den Kampf des Daseins mit den Naturgewalten, die mühevolle Arbeit der Erdgeborenen. Man glaubt, die unsterblichen Worte der heiligen Urkunden oder Verse Homers verkörpert zu sehen, so plastisch ist alles gedacht, so fern von allem Kleinlichen sind die Typen dieser Monumentalschrift. Zumal bei der ‚Erschaffung des Menschen' haben wir in der Figur Adams die breite und sichere Behandlung des Körperlichen zu bewundern, der Antike ebenbürtig: selbst Michelangelo hat im Deckenbilde der Sixtina der inneren Größe und Würde dieser Scene nichts hinzufügen können. Wie wahr ist die Geberde, das erste Regen des Lebens anzeigend! Dann folgt sogleich die Arbeit des Menschen: Ackerbau und Spinnen, die Grundlagen menschlicher Cultur, in nicht minder groß gedachten und plastisch auftretenden Figuren. Das Hirtenleben repräsentirt Jabel, die Musik Jubal, die Verarbeitung der Metalle Tubalcain[2], Noe den Weinbau. An der südlichen Wand sehen wir die Anfänge der Wissenschaft, menschlichen Erkennens in der Beobachtung der Gestirne, das Messen der Zeit. Es folgen: der Hausbau und die Einrichtung desselben, das Bereiten irdener Gefäße, das Bändigen des Pferdes, die Weberei. Für die Ordnung menschlicher Gemeinwesen sind Gesetze nöthig, aber der Menschengeist strebt in die Ferne über die Grenzen

---

e l' invenzione il padre e la madre di tutte quest' arti e non d' una sola.' Antonio Pucci erwähnt im ‚Centiloquium', daß Giotto den Bau nur bis über die Reliefs hin leitete, dann Andrea Pisano, hierauf Francesco Talenti. Cfr. Canto 85, unter d. J. 1334.

[1] Vasari p. 398: ‚Disegnò Giotto tutte le storie che andarano nell' ornamento.' Ghiberti bemerkt: ‚furono di sua mano scolpite e disegnate'. Crowe und Cavalcaselle S. 276, Anm. 61.

[2] Gen. 4, 20—22.

seiner Heimat hinaus: dieses Streben repräsentirt Dädalus mit den Flügeln (unter ihm geometrische Instrumente). An der Ostseite kommt dann die Schifffahrt, aus jenem Triebe hervorgegangen, welcher die Entdeckung neuer Länder, die Verbindung der entlegensten Nationen zur Folge hat; hierauf die Kriegskunst, durch Hercules und einen bezwungenen Krieger vorgestellt; das Pflügen mit dem Stier, das Fahren des Wagens. So wird die Herrschaft über die Naturkräfte befestigt. Hat der Mensch diese Stufe erklommen und seine materielle Existenz gesichert, dann schreitet er fort zu geistiger Thätigkeit: Geometrie, Sculptur, Malerei, Grammatik, Musik, Weltweisheit, Astrologie, sämmtlich durch historische Persönlichkeiten: Phidias, Apelles, Orpheus, Plato, Aristoteles, nicht durch Allegorien vertreten. Diese Reliefs an der Nordseite stammen nur zum Theil von Giotto her (Phidias, Apelles), die anderen vielleicht von Luca della Robbia[1]. Die untere Reihe ist hiermit geschlossen, die obere enthält die Cardinaltugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Seligpreisungen und die Sacramente, doch findet sich an Stelle des letzten derselben eine Madonna. Ueber dem Eingang zum Thurm erblickt man die Verklärung Christi. Auch hier ist nicht alles auf Giotto zurückzuführen, wenngleich Ideenfolge und Anordnung des Ganzen von ihm herkommen; jedenfalls übertreffen die unteren Reliefs an stilvoller Auffassung und technischer Durchbildung jene oberen; dazu würde auch Ghiberti's Notiz passen, daß Giotto ‚die ersten Darstellungen des Campanile von S. Reparata mit eigener Hand zeichnete und meißelte'[2]. Vermuthlich ist die Ausführung dem trefflichen Andrea Pisano zuzuschreiben, dessen Arbeiten am Baptisterium zur Vergleichung nahe sind. Vasari bemerkt zwar, Lorenzo Ghiberti habe plastische Modelle Giotto's gesehen[3], aber es fehlt weiterer Anhalt für diese Behauptung. Giotto empfing von der Commune 100 Goldgulden jährliches Einkommen für seine Thätigkeit als Baumeister, eine für jene Zeit bedeutende Summe. Aber nicht lange erfreute er sich dieser ehrenvollen Stellung. Nachdem er aus Mailand zurückgekehrt, wohin er im Auftrage der Stadt gegangen, um für den Visconti zu arbeiten, schied er, nach Villani am 8. Januar 1336 (1337 neuen Stils), aus dieser Welt und wurde mit vielen Ehren in der Kathedrale begraben[4].

Die Nachrichten über sein Leben fließen sehr spärlich. Aus der großen Zahl der in Florenz ausgeführten Malereien aber können wir schließen, daß

---

[1] Dobbert a. a. O. S. 78.

[2] l. c.: ‚Le prime storie ... furono di sua mano scolpite e disegnate.' Cfr. Vasari I, 399: ‚Fece Giotto non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principii di tutte l'arti.'

[3] l. c. p. 399: ‚E Lorenzo detto afferma aver veduto modelli di rilievo di man di G.'

[4] Villani lib. XI, cap. 12. Benedetto da Majano setzte später das Bildniß auf das Grab, Poliziano die Inschrift.

er längere Zeit daselbst verweilt hat, wie ihn denn auch das früher citirte Testament des Riccio als einen Parochianen von S. Maria Novella bezeichnet. Er war mit Ciuta di Lapo verheiratet und erhielt von ihr acht Kinder[1]. Seine Verhältnisse waren geordnet; er hatte von seinem Vater her in Vespignano ein Besitzthum, welches sein Sohn Francesco beaufsichtigte. Bice war einige Zeit im Kloster von S. Maria Novella, schloß aber später mit Maestro Franco di Mugello eine Ehe; Caterina war mit Ricco di Lapo, Maler, aus der Gemeinde S. Michele Visdomini, verheiratet; Lucia dem Zuccherino di Coppino zu Vespignano versprochen. Francesco war Priester und ‚prior ecclesiae S. Martini de Vespignano', wo er auch als Procurator seines Vaters auftritt[2] und seinen Schwestern ihr Erbtheil an Grundbesitz überantwortet. Daß Giotto einen allezeit schlagfertigen Witz besessen, versichern Benvenuto da Imola, Boccaccio, Sacchetti und Vasari, wenngleich die hier erzählten Anekdoten als solche doch nicht hinreichend sein können, um, wie Rumohr es gethan hat, Giotto der Skepsis und Verstandeskälte anzuklagen. Daß der große Künstler ein offenes Auge für das Leben hatte, ergibt seine Kunstrichtung; aus dem Gedicht über die Armuth geht hervor, wie er sich den Schäden und Mängeln des Ordenslebens nicht verschloß, sondern mit gesundem Urtheil dieselben geißelte. Daraus ersehen wir nur, daß ihm die Ideale als solche hochstanden, was durch den ganzen tiefernsten und ethischen Zug seiner Malereien bestätigt wird.

Giotto's Schüler und Nachfolger.

Andrea Pisano.

Mit der Blüte der Malerei unter Giotto ist auch, wie die Reliefs am Campanile bezeugen, jene der Plastik eng verbunden, und zwar einer echt nationalen und gesunden Plastik, welche die seelenlose Nachahmung der Antike verschmäht und aus großer Anschauung heraus mit feinem Lebens- und Formgefühl den Körper und die Draperie gestaltet. Vasari versichert uns außerdem, Giotto habe für eine der Bronzethüren am Baptisterium eine Zeichnung gemacht[3]. Giotto's Typen, wie sie in seinen großen Frescocyklen mit dem Stempel innerer Wahrheit vor uns hintreten, sind es denn auch, welche die statuarische Kunst aus der Befangenheit und dem Schwanken erlöst und

[1] Baldinucci l. c. p. 127. Die Frau heißt: Ciuta di Lapo di Pela del popolo di S. Reparata di Firenze. Er hatte acht, nicht sechs Kinder, wie Crowe und Cavalcaselle I, 257, Dobbert S. 78, Förster II, 285 angeben: Francesco pittore, Caterina, Lucia, Chiara, D. Bice Pinzochera, Bondone vocato Donato, Prete Francesco, Niccola.

[2] l. c. p. 129: ‚D. Franc. prior S. Michaelis de Vespignano et filius Giotti Bondonis de Colle ut procurator sui patris.'

[3] I, 487: ‚della quale aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo.'

dem christlichen Vorstellungskreise nahegebracht haben. Diese Plastik gewinnt durch den schöpferischen Genius des Altmeisters eine neue klangvolle, allgemeinverständliche Sprache, ebenso biegsam wie anmuthig, wahr und überzeugend. Mit gründlichem Studium der Natur paart sich noble Einfachheit der Formgebung, Betonen der großen Linien, Sinn für Harmonie und Eurhythmie der Composition, dabei ein tiefes Verständniß für Ziel und Grenzen des Reliefs. Die Arbeiten am Baptisterium offenbaren alle Reize dieses knospenden Frühlings mittelalterlicher, statuarischer Kunst. Wie einfach und trotz ihrer Schlichtheit doch so vornehm sind die acht Figuren der Tugenden in eigenartiger beredter Symbolik![1] Wie richtig und edel ist die Christusfigur in der Taufe empfunden, wie lebensvoll die Gruppe der Heimsuchung! Wie unerschöpflich bleibt die Phantasie des Künstlers, immer neue Seiten dem Gegenstande abzugewinnen, ihn mit wechselndem Reiz auszustatten!

Taddeo Gaddi.

Giotto's bahnbrechende und gestaltende Kraft hatte der Malerei neue Pfade gewiesen und ihr den Vorsprung über die anderen Künste gesichert. In ganz Italien erwachte Begeisterung, ähnliche monumentale Werke zu stiften, wie sie Florenz, Assisi, Padua, Rom und Neapel erhalten. Bei so umfassenden Aufträgen war die Hilfe zahlreicher Schüler nöthig geworden, die in der Werkstatt des Meisters unter seiner Leitung ihre Kräfte entwickelten. Keiner von allen hat den wunderbaren schöpferischen Geist, die dichterische Fülle der Phantasie, oder die Inspiration des Meisters besessen; ein jeder hat in seiner Weise gerungen, die große Tradition zu erhalten, bis auch sie schließlich dem Verfall alles irdischen Strebens unterlegen ist und eine neue Richtung der Malerei selbständige Bahnen einschlug. Merkwürdig bleibt es immerhin, wie lange die Darstellungsmittel, ja sogar der Grad des Naturstudiums sich unverändert erhielten und die von Cennino Cennini in seinem Tractat beschriebene Technik sich forterbte.

Der Hauptschüler, auch persönlich Giotto am nächsten stehend, da dieser sein Taufpathe war, ist Taddeo Gaddi, der älteste Sohn Gaddo's. Gemäß Cennino's Zeugniß war er 24 Jahre lang Giotto's Eleve und Gehilfe[2], denn auch nach Vollendung der eigentlichen Lehrzeit blieben diese als Mitarbeiter in der Werkstatt des Meisters. Galt es doch, in dieser mühsamen

[1] Inschrift: Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit A. D. 1330. Andrea ist gegen 1270 als Sohn des Ser Ugolino notajo figliuolo di Nino geboren. Ueber die Thüren des Baptisteriums vgl. Villani lib. X, cap. 177. Andrea starb 1345 und wurde in S. Maria del Fiore begraben. Unter seinen Schülern sind, außer den Söhnen Tommaso und Nino, Alberto Arnoldi und Giov. Balducci zu nennen. Cfr. Vasari I, 495.

[2] Vasari l. c. p. 571: ‚essendo rimaso nella pittura per giudizio e per ingegno fra i primi dell' arte e maggiore di tutti i suoi condiscepoli.'

Praxis sich auch vielfache technische Kenntnisse, die Bereitung des Materials und der Hilfsmittel anzueignen, ebenso wie die Compositionsweise des Meisters, den gesammten Vorstellungskreis, das geistige Eigenthum der Schule. Die Maler gehörten bekanntlich in Florenz zur Gilde der ‚Chirurgen und Apotheker', einer der sieben höheren (arti maggiori), in der sie immatriculirt sein mußten[1], und zwar ist diese Verbindung der Malerei und Medicin eine sehr alte, wie denn auch der Evangelist Lucas zum Arzt und Maler gemacht worden ist[2]. Taddeo Gaddi mag, nachdem er lange in des Meisters Werkstatt gearbeitet, damals zuerst selbständig geworden sein, als Giotto Neapel besuchte, und die Cappella de' Baroncelli e Bandini in S. Croce bot ihm Gelegenheit, jene Fresken auszuführen, die sein Hauptwerk ausmachen[3]. Der Gegenstand ist das Urevangelium und Leben der Jungfrau Maria im Anschluß an Giotto's Cyklus in Padua. In diesen Bildern macht sich ein augenfälliges Streben bemerkbar, jene Größe des Stiles festzuhalten; aber da ihm die innere Anschauung der Objecte mangelt, treten Ungleichheiten zu Tage sowohl in Beseelung der Figuren, als in Körperverhältnissen und Gesammthaltung der Composition. Das Bemühen, dramatisch zu wirken, ruft übertriebene und heftige Bewegungen, unschöne Gesten hervor, die Motive sind mit Nebenpersonen belastet, genrehafte Episoden stören die Würde und Klarheit des Gegenstandes. Die Figuren sind meist schlanker, als sie Giotto darzustellen pflegt, daneben treten auch sehr kurze und gedrungene auf. Die Zeichnung der Köpfe ist oft sorglos und fehlerhaft, die Extremitäten sind lang, die Umrisse hart, das Colorit ungleich; nicht minder fehlt Giotto's sichere Art, die Gestalt mit breiten Lichtmaßen in der Weise des Flachreliefs zu modelliren, die Uebergänge zu vermitteln, dem Ganzen Haltung und Ruhe zu verleihen. Diese Mängel kommen nicht immer augenfällig dem Beschauer entgegen, zumal wenn er den Bildern ferner steht. Geht man dem Einzelnen nach und vergleicht die entsprechenden Compositionen des Meisters mit denen des Schülers, so macht sich der oft rein decorative Charakter der letzteren geltend; die packende, überzeugende Kunstsprache Giotto's in der Harmonie seelenvoller Töne wird man kaum bei Taddeo antreffen, wohl aber einzelne Schönheiten und Züge von Großartigkeit, wie sie der Schule eigen sind[4]. Vergleichen wir nun die Fresken der Baroncelli-Kapelle mit denen Giotto's in Padua, so ergibt sich:

[1] Ueber die Banner und Farben der Gilden in Florenz vgl. Villani lib. VII, c. 13. 1349 entstand die Compagnia di S. Luca neben der Innung. Cfr. Gaye II, 32.

[2] Eastlake, Materials for a history of Oil Painting, London 1847, I, cap. 1.

[3] Die Arbeiten in der Kapelle der Baroncelli und Bandini wurden am 24. December 1332 angefangen und am 7. August 1338 vollendet. Gleichzeitig ließen die Baroncelli eine andere Kapelle in S. Piero Scheraggio ausmalen. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 573, nota 1.

[4] Eigenthümlich ist die Ansicht von Rumohr, Ital. Forsch. II, 73, daß in Taddeo's Werken bedeutsame Fortschritte seinem Meister gegenüber anzutreffen seien.

Die Vertreibung Joachims aus dem Tempel entspricht dem Vorbilde, doch ist die Zurückweisung durch die Priester viel ungestümer und leidenschaftlicher gedacht. Schön und freundlich wirkt die Scene, wo er auf einem Felsen sitzend durch einen Engel Trost empfängt, während fern die Hirten sich nahen. Die Begegnung Joachims und Anna's ist etwas reicher gestaltet als bei Giotto, entbehrt auch nicht der Würde und Anmuth. Der Eintritt Mariä in den Tempel, eine figurenreiche Scene, tritt gegen das herrliche Original in Padua am meisten zurück. Dort entfaltet sich das Motiv in aller Einfachheit, Knappheit und religiösen Weihe mit wenigen Personen, nicht ohne einen gemüthvollen Anflug häuslichen Wohlbehagens, hier wird ausschließlich die Gruppirung der Volksmenge Hauptsache. Wohl steigt Maria zum Hohenpriester empor, aber die hohe Bedeutung dieses Ganges der Mutter eines neuen Geschlechtes verflüchtigt sich in den müßigen Zuschauern. Maria wendet sich übrigens nicht gegen den Hohenpriester, sondern gegen das Volk; dabei ist die Perspective der äußerst pomphaften Architektur sehr fehlerhaft. Auch die Vermählung zeigt unklare Motive und in dem Bemühen scharfer Betonung der Affecte bei den abgewiesenen Freiern unschöne, verzerrte Gesichter, völlige Karikaturen. Die Verkündigung gibt Maria sitzend, nicht knieend, wie bei Giotto, und außerdem ziemlich unbewegt die Botschaft empfangend; bei der Visitatio kniet Elisabeth vor Maria. Die Verkündigung an die Hirten offenbart das Streben nach Charakteristik in allzu heftigen Gesten, während bei der Anbetung der Könige diese nicht von einem Sterne geführt werden, sondern von dem in einer Lichtglorie schwebenden Christuskinde. Die Könige selbst zeigen auffallend häßliche Typen mit langer Nase und fehlendem Hinterkopf. Joseph sitzt bei der Huldigung derselben abseits und theilnahmlos mit um die Kniee geschlungenen Armen. Im ganzen sehen wir also die religiöse Weihe der Auffassung mehrfach durchbrochen, genrehafte Motive in den Vordergrund versetzt, anstatt einfachen, evangelischen Erzählens den schwatzhaften, decorativen Pomp des Beiwerks. Dabei ist einzelnes, so der Engel der Verkündigung, das schwebende Christuskind, wahrhaft anmuthig und die Scene des vom Engel getrösteten Joseph gefühlvoll und edel erdacht. In den Abtheilungen der Deckenwölbung erblickt man die allegorischen Figuren der Tugenden, jedoch ebenso der statuarischen Würde als der sicheren Charakteristik des Meisters verlustig[1].

Taddeo malte in S. Croce auch die Kapelle der Bellacci[2] und jene von S. Andrea, in letzterer die Berufung des Apostels, Petrus und dessen Kreuzigung, ferner bei dem Grabe des Carlo Marsuppini eine Pietà, dann noch die Erweckung des Kindes aus dem Hause Spini durch den hl. Franz von Assisi, mit den Portraits von Giotto und Dante. Alle diese Bilder sind untergegangen, nur ein einziges und zwar bedeutendes Fresco ist in S. Croce

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 294 ff. [2] Vasari p. 573.

erhalten und zwar im ehemaligen Refectorium des Klosters: das heilige Abendmahl, welches neben dem umfangreichen Stammbaum Jesse und der Kreuzigung um so mehr an Bedeutung gewinnen muß [1].

An langer Tafel, höchst einfacher Construction, sitzen rechts und links von dem die Mitte einnehmenden Heiland die Apostel, Judas allein an der vorderen Seite, die Hand in die Schüssel tauchend. Das Wort des Verrathes ist gefallen, wie die Bewegung der Rechten Christi, der Redegestus, andeutet und der strenge Blick Petri auf Judas, die Bewegung der übrigen Apostel. Sind auch Zeichnung und Proportionen mangelhaft, das Colorit ungleich, schroff in den Uebergängen, so bleibt der Eindruck doch ein imponirender. Diese in reicher Drapirung würdevoll auftretenden Gestalten erinnern lebhaft an die Apostel des Baptisteriums zu Ravenna, jene classischen und ernsten Gebilde voll antiker Größe, nur sind Typen und Proportionen unedler wie dort; aber sicher werden uns hier Eindrücke vermittelt, die Giotto einst zu Ravenna im Studium altchristlicher Monumente empfangen hatte.

Einer andern Hand dürften die Kreuzigung und der Stammbaum Jesse angehören. Crowe und Cavalcaselle [2] finden diese Leistung identisch mit der Kreuzigung in der Sacristei derselben Kirche, welche sie dem Niccolò di Pietro Gerini zuerkennen. Sie verräth einen geschickten Künstler ohne tiefere Auffassung, die Proportionen sind weniger schlank und gedehnt als bei Taddeo Gaddi, aber unsicher, Falten ruhiger und, z. B. bei den kleineren Figuren innerhalb des Stammbaumes, sehr gewählt. Ueberhaupt dürften die von den Ranken des Kreuzstammes eingeschlossenen Vorfahren Christi in ihren wechselnden Stellungen zu den besten Leistungen der Schule gehören. Die Gruppe der die Madonna stützenden Frauen ist gefühlvoll, die Begleiterin zunächst links, sie mitleidig umfassend, eine wahrhaft edle Figur mit classischem Profil. Die Ansicht, daß Gerini der Autor dieses Bildes sei, hat viel Wahrscheinlichkeit, da einzelnes, besonders die Figuren im Stammbaum, durch freiere Behandlung an das Quattrocento gemahnen und Gerini in der That noch in dasselbe hineinragt [3].

Die zahlreichen Fresken, welche Taddeo in Kirchen und anderen Gebäuden von Florenz malte, sind verloren, dagegen besitzt Pisa einen Theil der 1342 im Chor von S. Francesco vollendeten Bilder [4]. So sehen wir den hl. Franz in Verklärung zwischen den schön bewegten und drapirten Figuren

---

[1] Crowe und Cavalcaselle I, 299 schreiben es dem Taddeo zu.

[2] S. 299 f.

[3] Sein letztes Werk ist mit 1401 bezeichnet. Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 192.

[4] Cfr. Morrona, Pisa illustrata. Inschrift nach Vasari: ‚Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam S. Francisci et S. Andree et S. Nicolai A. D. 1342 m. Aug.' Unter dem Fenster die Wappen der Stifter Gambacorti. Die Inschrift ist mit den Wandbildern verschwunden. Cfr. Vasari l. c. p. 575 s.

des Glaubens und der Hoffnung, in der einen Ecke die Gestalt des Gehorsams mit aufgelegtem Joch, dann Heilige: Dominicus, Franciscus, Ludwig von Toulouse, Benedikt 2c., umgeben von Allegorien der Tugenden. Wir besitzen eine Anzahl von Tafelbildern, in denen Taddeo's Auffassung und Ziele sich deutlich aussprechen, so das Triptychon im Museum zu Berlin[1], welches die thronende Madonna mit Heiligen vorstellt und inschriftlich dem Jahre 1334 angehört, also der früheren Zeit des Malers. Hier ist die Neigung desselben zu einer genrehaften Auffassung klar ausgesprochen, während das religiöse, feierliche Moment mehr in den Nebenfiguren zur Geltung kommt. Das Kind, auf dem Schoß der Mutter sitzend, streichelt mit einer Hand ihre Wange, mit der anderen hält es einen ihrer Finger spielend umfaßt, während jene den Ausdruck der Zärtlichkeit erwiedert. Auch Giotto läßt, z. B. auf dem Bilde in Mailand[2], das Kind sich scherzend an die Mutter wenden, doch gibt er in diesem Motiv niemals die Innerlichkeit, den religiösen Ernst preis. Die Scene der Geburt Christi auf dem linken Flügel von Taddeo's Triptychon ist trivial gedacht. Anstatt das Kind anzubeten, finden wir Maria ihm Nahrung reichend, also einen rein natürlichen Vorgang; die Hirten sehen scheinbar enttäuscht demselben zu und Joseph bleibt wieder apathisch. Da dieses Bild mit den 1332 begonnenen Fresken von S. Croce gleichzeitig ist, so ergänzt es jene zur Beurtheilung Taddeo's in seiner Blütezeit.

Ein zweites authentisches Altarbild ist das in der Sacristei von S. Pietro a Megognano bei Poggibonsi, inschriftlich vom Jahre 1355[3], eine thronende Madonna mit Kind, von Engeln verehrt, in dem nicht minder Taddeo's Kunstweise sich äußert; auch hier waltet ein genrehaftes Motiv: das Kind trägt in seiner Rechten einen Vogel und umfaßt mit der Linken einen Finger der Madonna. Der Blick in das wirkliche Leben bot den Künstlern gewiß manche Reize, die sie gern in ihre Bilder übertrugen, aber dadurch verödete der Gegenstand immer mehr, ebenso wie durch häufiges Anbringen von Portraits und Nebenfiguren zwar der Nachwelt manche Persönlichkeit erhalten blieb, aber die Idee verflachte.

Die kleinen Tafeln der berliner Galerie[4], mit dem Wunder der Familie Spini und dem Pfingstfest, gehörten jenem Cyklus von Compositionen an, welche die Sacristeischränke von S. Croce schmückten und jetzt in der Akademie der Künste zu Florenz sich befinden. Die Principien der Composition sind hier völlig die des Meisters, überhaupt ähneln die Motive denen in der Oberkirche von Assisi, scheinen also nach jenen Entwürfen des Meisters

[1] Eingehendere Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle I, 294 f., und Förster II, 311 f.

[2] In der Brera, ursprünglich für die Kirche S. Antonio Abate in Bologna gemalt, mit der Inschrift auf der Leiste: Op. Magistri Jocti de Florä.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 297. [4] Nr. 1073. 1074.

ausgeführt zu sein. Die Technik selbst aber ist eine flüchtige, mehr decorative, während sich zugleich die Eigenart Taddeo's durch fehlerhafte Zeichnung der Extremitäten, lichte Farbe, unsicheren Auftrag des starken Impasto geltend macht. In Rücksicht darauf haben Crowe und Cavalcaselle[1] diese Arbeiten dem Taddeo zugesprochen. In der That kann ein Vergleich mit authentischen Tafelbildern Giotto's, in denen Idee und Technik sich decken und als Resultat einer schöpferischen Phantasie zusammenwachsen, nur ergeben, daß hier eine auffällige Divergenz zwischen beiden stattfindet, während Taddeo's Eigenthümlichkeiten sich markiren; wenn aber Förster sie nicht nur für Giotto in Anspruch nimmt, sondern auch hervorhebt, ‚daß diese Bilder leicht, mit feinem Formgefühl gezeichnet und größentheils mit sicherem und glattem Farbenauftrag ausgeführt sind'[2], so dürfte solche Ansicht kaum auf vergleichende Studien zurückzuführen sein.

Vasari bemerkt, Taddeo sei außerdem Architekt gewesen, wie viele Maler damals, und nennt eine Anzahl von Bauten, die jener für die Commune geleitet[3]: so soll er die Pläne für den Ponte Vecchio und Ponte S. Trinità, welche die Ueberschwemmung vom Jahre 1333 fast ganz zerstört hatte[4], als Giotto nach Mailand gegangen war, entworfen und die Loggia, den Palast von Or San Michele, wie den Campanile, fortgesetzt haben. Milanesi, in seinem Commentar zum Leben Taddeo Gaddi's[5], hat indes nachgewiesen, daß derselbe außer der Malerei keine andere Kunst geübt habe. In der That erhebt sich keine gleichzeitige Stimme, die Behauptung Vasari's zu stützen, was bei so bedeutenden Aufträgen, wie sie derselbe angibt, doch höchst auffallend sein müßte. Selbst Ghiberti, welcher viel von Taddeo berichtet, weiß nichts von seiner Eigenschaft als Architekt und führt kein einziges der gedachten Bauwerke auf ihn zurück. Außerdem durfte niemand in Florenz eine Kunst ausüben, wenn er nicht einer bestimmten, dazu berechtigten Gilde immatriculirt war. Die Commune stand zwar über den Gilden und behielt sich vor, in gewissen Fällen, wenn es das allgemeine Interesse forderte, zu Gunsten eines Mitbürgers von diesem Gesetz Abstand zu nehmen: so, als Giotto, ein Mann vom höchsten Rufe in der Kunst, durch ein besonderes Decret zum Oberintendanten und Staatsbaumeister der Commune ernannt wurde. Diese Gründe mangelten, um zu Gunsten Taddeo's eine ähnliche Bestimmung zu treffen, welcher nicht der Matrikel der Meister zugeschrieben[6] war. Dem widerspricht auch nicht, daß er zum Consilium der sechs Maler gehörte, welche mit den ‚maestri di pietra' und den Goldschmieden 1366 ein Modell der neuen Fassade von S. Reparata präsentirten[7], denn wenn dieser Umstand für

[1] I, 297 f. [2] II, 269. [3] I, 576 s.

[4] Villani lib. XI, cap. 1. [5] Vasari p. 587 s.

[6] Taddeo ist überhaupt erst seit 1366 in der Malergilde zu finden. Cfr. Gualandi, Memorie, serie VI, ed. Bologna 1845.

[7] Rumohr II, 116 ff. und Guasti im Arch. stor., n. ser. T. XVII, p. 138—141.

Taddeo's Qualität als Baumeister sprechen sollte, müßte er Gleiches für die übrigen fünf Künstler und die Goldschmiede beweisen.[1]

Die Malereien in der spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.

Buonamico di Lapo Guidalotti, ein florentiner Kaufmann, hatte zunächst eine der alten Kirche von S. Maria Novella zugehörige Kapelle erworben und im Jahre 1320 die Fundamente des durch malerischen Wandschmuck berühmten Kapitelsaales errichten lassen[2]. Er sollte zu Versammlungen des Dominikanerordens und zur feierlichen Begehung des Festes Corporis Christi dienen. Welcher der beiden hervorragenden Architekten, Fra Jacopo Talenti oder Fra Giovanni da Campi, den Bau führte, ist nicht sicher; doch bleibt zu erwägen, daß Talenti 1320 noch sehr jung war, Fra Giovanni aber schon die Arbeiten der Kirche leitete. Nach Vollendung des Kapitelraumes gedachte der Erbauer ihn von den bedeutendsten Malern verzieren zu lassen, doch sollte er dies nicht erleben. Vasari berichtet nun, die malerischen Arbeiten seien an Taddeo Gaddi überlassen worden; als aber der Ruhm des Simone da Siena infolge seiner Arbeiten im Kapitelsaale von S. Spirito wuchs, habe der Prior, der übrigens den Plan des Ganzen entworfen, den berühmten sienesischen Meister hinzugerufen, welcher mit Gaddi befreundet war[3]. Die Arbeit sei derartig vertheilt gewesen, daß Taddeo die linke Wand und die Decke, Simone die übrigen drei Wände bemalt habe. Nun ergeben die Documente, daß Guidalotti bei seinem 1355 erfolgten Tode zur Vollendung der Malerei noch eine Summe bestimmte und daß noch weitere dazu nöthig waren, außerdem verließ Simone 1339 Italien für immer. Eine Verwandtschaft dieser Malereien mit authentischen Werken desselben ist auch gar nicht vorhanden, wohl aber ist es richtig, daß sie wenigstens von zwei verschiedenen Meistern herstammen, und zwar jene von Vasari dem Taddeo zuertheilten von einem Giottisten, die anderen von einem Meister der sienesischen, weicher malenden Richtung. Auch mit den Arbeiten Taddeo's liegt keine treffende Uebereinstimmung vor, obgleich der Chronologie nach für ihn, der noch 1366

---

[1] Taddeo's Todesjahr steht ebenso wenig fest als das seiner Geburt. Vasari berichtet, er sei 1350 gestorben und im ersten Chiostro von S. Croce von seinen Söhnen Agnolo und Giovanni beigesetzt worden. Crowe und Cavalcaselle (I, 304) nehmen 1366 als Todesjahr an.

[2] Cfr. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, II. ed. Firenze 1854, vol. I, p. 124 s.; III. ed. Bologna 1878, vol. I, p. 170 s. Guidalotti starb, laut Inschrift, am 3. Sept. 1355 und hinterließ seinem Bruder Domenico 325 Goldgulden zur Vollendung. Dieser Summe fügte letzterer weitere 92 hinzu. Die Kosten beliefen sich, nachdem der Erbauer schon 850 Gulden gespendet hatte, auf 1265 Gulden. 1355 war die Malerei noch nicht vollendet, und es wurden noch 415 Gulden dafür ausgesetzt.

[3] l. c. p. 580 s.: ‚Oh animi veramente nobili! poichè senza emulazione, ambizione o invidia v' amaste fraternalmente l' un l' altro' etc.

lebte, sich kein Widerspruch erheben könnte. Schnaase vermuthet einen jüngeren Meister als Taddeo[1], Crowe und Cavalcaselle schreiben die Malereien der Wände dem Andrea di Firenze zu, welcher im Campo Santo zu Pisa thätig war, und halten es für möglich, daß von den Deckenbildern die Navicella, Auferstehung und Ausgießung des Heiligen Geistes durch Antonio Veneziano nach Taddeo's Compositionen ausgeführt seien, während die Himmelfahrt von einem geringeren Künstler stammen könne[2]. Förster[3] meint, die Verherrlichung des hl. Thomas sei ganz von Taddeo und etwa auch das Pfingstfest, und ‚da ein Kunstwerk — wie viele auch an seiner Ausführung sich betheiligen — doch ursprünglich aus einem Geist geboren werden muß, dieser aber sehr entschieden an Giotto als Vorbild erinnert, so können wir für die Conception des Ganzen an seinen ersten und von ihm besonders ausgezeichneten Schüler Taddeo glauben'. Die Größe der Compositionen und der Ernst giottesken Stiles wirken immerhin imponirend, obgleich rein schematische Anordnung die künstlerische Phantasie beeinträchtigt hat und die reihenweis auftretenden Allegorien erkältend wirken. Jedenfalls besitzen wir in diesem Frescocyklus ein Hauptwerk der Schule.

Von den zahlreichen Kirchen, welche der Orden der Dominikaner in Italien besaß, ist die von S. Maria Novella in Florenz eine der bedeutendsten[4]. Wie die Franziskaner in Assisi, so hat hier der zweite große Bettelorden Italiens seiner eigenen Wirksamkeit und dem Geiste seines Stifters in den Fresken der spanischen Kapelle ein entsprechendes Denkmal gesetzt, indem man letzteren und seinen größten Theologen, Thomas von Aquin, in ihren Beziehungen zum Leben der Kirche darstellte, und zwar so, daß eine dem kühnen Lehrsystem der Scholastik ähnliche, in geschlossener Ideenverbindung sich aufbauende Conception entstand, in welcher jedes Bild seinen dem Ganzen entsprechenden Platz erhielt.

An der Eingangswand leiten den Beschauer einige Scenen aus dem Leben des hl. Dominicus und des Petrus Martyr auf das Hauptthema; die linke Mauer ist der Verherrlichung von S. Thomas gewidmet; die rechte führt die Thätigkeit des Dominikanerordens im Kampf gegen die Häresien vor Augen; die Altarwand gibt Scenen aus dem Leiden Christi, mit der Kreuztragung beginnend, ohne daß die einzelnen Momente räumlich getrennt erscheinen — vielleicht das erste Beispiel solcher Anordnung. Die Höhe nimmt die Kreuzigung ein, daneben sehen wir Christi Einzug in die Vorhölle. Dem schließt sich an der Decke die Auferstehung an, dann die ‚Navicella'[5] — ähnlich dem Bilde an der Vorhalle von S. Peter —, die Herabkunft des Heiligen Geistes und die Himmelfahrt.

---

[1] G. d. b. K. VII, 447. [2] I, 308. 309. [3] II, 317. 331. 340.

[4] Ueber die Entstehung vgl. Marchese l. c. p. 38 s.

[5] Viel energischer aufgefaßt als das nicht mehr originale Werk in S. Peter. Das Segel ist zerrissen, die Scala der Affecte bei den Aposteln viel reicher und lebhafter als dort, so daß wir erst hier Giotto's Intentionen recht verstehen können.

Die Ideenverbindung möchte also folgende sein: die Eingangswand gehört dem Stifter des Ordens; dem Theologen und Bekämpfer der Häresien, Thomas von Aquin, jene zur Linken; die Gegenwand den Resultaten dieses Sieges über die Irrthümer der Zeit für die Kirche; auf die eigentliche Quelle des Triumphes aber weisen die Bilder in der Umgebung des Altars und oberhalb, nämlich Leiden und Verklärung des Erlösers, welche die Grundlage bilden für die Sendung des Heiligen Geistes, des Vollenders alles Irdischen. Es leuchtet ein, daß uns hier eine mehr gelehrte als künstlerische Auffassung entgegentritt, welche die Notiz Vasari's glaublich macht, der Prior habe den Plan des Ganzen festgestellt und den Malern nur zur Ausführung überwiesen. Die zahlreichen, nicht sehr anschaulichen Allegorien bestätigen dies. Auch die Fresken Assisi's zeigen scholastische Abstractionen, der Genius des Altmeisters hat es indes verstanden, sie durch Episoden des Lebens dem Beschauer näher zu bringen oder in wirkliche Action umzusetzen, abgesehen vom Reiz der Naivität, welcher zur Theilnahme nöthigt. Aber den Kernpunkt jener Werke bildete doch die Legende des Heiligen selbst, mit ihrer volksthümlichen Poesie und evangelischen Einfalt eine Quelle künstlerischer Begeisterung. Dem Orden der Prediger fehlte jene Poesie der Legende, das volksthümliche Element; darum suchte er als Verwalter der Inquisition und Kirchenzucht in frostigen Allegorien Ersatz, welche das Lehrsystem und die Ordensthätigkeit verkörpern sollten [1].

Das Bild an der Westwand entfaltet den Triumph der in S. Thomas vertretenen Theologie des Ordens. Die ganze Scene baut sich in drei Sitzreihen übereinander auf: die oberste zeigt auf einem Thron den gefeierten Lehrer, über ihm sieben schwebende allegorische Figuren der Tugenden, zu den Seiten des Thrones je fünf biblische Autoren, zu denen Thomas Commentare abgefaßt hat, zu Füßen die überwundenen Ketzer Arius, Averroes und Sabellius hingestreckt. Die zweite Reihe enthält, in Chorstühlen sitzend, 14 weibliche allegorische Gestalten von Künsten und Wissenschaften, in der dritten Reihe ebensoviel männliche Vertreter derselben.

Dieser Apotheose des großen Lehrers der Theologie im Mittelalter entspricht auf der Ostwand die Versinnlichung der Thätigkeit des Ordens im kirchlichen Organismus. Hintergrund der wiederum reihenweis, aber in freieren Gruppen sich aufbauenden Composition bildet die groß und sorgfältig entworfene Kathedrale von Florenz, nach Arnolfo's Plan, die älteste bekannte Zeichnung, von der man aber später abwich. Davor thronen Kaiser und Papst, geistliche und weltliche Mächte, neben ihnen Würdenträger beider mit ihren Insignien. Dem Papst zu Füßen lagern Schafe. In zweiter und dritter Reihe schaart sich die christliche Gemeinde, Menschen aller Stände und Alter, Gesunde und

[1] Vgl. Hettner, Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des vierzehnten Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1878, S. 1. 81.

Kranke, Fürsten und Bettler, Geistliche und Laien, doch so, daß letztere die Seite links vom Papst, Geistliche und Nonnen die rechte einnehmen. Schwarz- und weißgefleckte Hunde, Symbol der Dominikaner, mischen sich darunter und bewachen die Gemeinde, vertreiben die Wölfe. Am Ende der Gruppen, rechts vom Beschauer, sehen wir Dominicus, zu den Hunden gewendet, diese zur Thätigkeit anspornend; dann die Predigt an Gläubige und Verstockte, welche durch verschiedene Geberden die Wirkung derselben erkennen lassen. Diese Scenen sind meist dem Leben entnommen; Trachten der Zeit und wohl auch viele Portraits finden sich vor, doch dürfte es gewagt sein, bestimmte historische Personen erkennen zu wollen. In einem etwas höheren Streifen sehen wir durch eine dem Tanz fröhnende Schaar die Lockungen der Welt verkörpert, weiter hinauf eine Gruppe von vier sitzenden Gestalten, in denen das beschauliche Leben und die Ueberwindung der Versuchungen sich darstellt, während der Heilige die bekehrten und durch Buße gereinigten Seelen zu den Freuden des Paradieses hinaufweist. An der offenen Himmelsthür steht Petrus mit den Schlüsseln, hinter ihm die Schaar der Heiligen, dem oben auf einem Regenbogen thronenden Christus sich zuwendend.

Während der ersten Composition in ihrem rein geometrischen Aufbau imposante Ruhe und Würde nicht abzusprechen ist, fehlt es dieser zweiten, trotz lebhafter Gruppen und anziehender Gestalten in ihren historischen Trachten, an festem Organismus und Geschlossenheit. Diese Scenen des wirklichen Lebens stehen unvermittelt neben Allegorien und vermögen den Beschauer nicht recht zu erwärmen. Giotto's belebender und schöpferischer Geist, sein Zauberwort fehlt, solche Massen zu sondern und durch den Reiz lebensvoller Züge auch interessant zu machen. Betrachten wir das Einzelne, so ergibt sich, wie wenig Geschick der Maler besaß, schwebende oder tanzende Gestalten und seelische Affecte lebenswahr darzustellen. Dazu kommt die störende Abwechslung der Proportionen, indem ganz kleine neben riesigen Figuren sich befinden. Die malerische Technik ähnelt sehr derjenigen des Andrea di Firenze in den Bildern aus dem Leben des hl. Ranieri zu Pisa.

Die Altarwand zeigt rechts, aus der Stadt kommend, den Zug der Kreuzigung und den mit unzähligen Figuren bedeckten Calvarienberg. Giotto nachgebildet ist die Geberde des kreuztragenden Erlösers zu seiner Mutter und den theilnehmenden Frauen hin. Bei der Kreuzigung stören die ungleichen Körperverhältnisse und hölzernen Stellungen; die Zeichnung ist hier meist nachlässig, die Charakteristik ohne Schärfe, Formgebung trocken.

Mehr befriedigt an der Seite, rechts vom Beschauer, die Scene der Höllenfahrt; ist dieselbe auch in etwas zahmer Weise ohne die Giotto eigene dramatische Kühnheit vorgeführt, so erscheint die Zeichnung hier viel sorgfältiger, die Geberdensprache einfach und wahr. Malerische Gegensätze anmuthiger Frauen mit derben Männergestalten sind mit Glück verwerthet; schön und biegsam präsentirt sich der im weißen, flüssigen Gewande heranschwebende

jugendliche Christus, welcher den Altvätern die Hand entgegenstreckt. Hier treten allerdings die Merkmale sienesischer Kunstrichtung nicht nur in Auffassung der Objecte, sondern auch in einer glatteren Malweise zu Tage.

Den Bildern der Eingangswand entspricht an der Decke die Himmelfahrt Christi, ein streng ornamentaler Bau, übrigens in ähnlicher Weise gemalt wie das vorige Bild. Ueber der Altarwand sieht man die Auferstehung als Abschluß der Leidensgeschichte — in nicht minder sorgfältiger Behandlung der Einzelheiten, besonders des Faltenzuges —, oberhalb der Westwand mit dem Triumph des hl. Thomas die Herabkunft des Heiligen Geistes, während das Schiff im Sturm als Bild der Kirche mit der Thätigkeit des hl. Dominicus und seines Ordens correspondirt. Auffassung und technische Behandlung verrathen einen geschickten Giottisten. So stehen die Objecte der Gewölbekappen in enger Beziehung zu den Wandbildern, das Ganze aber durchdringt ein einheitlicher Gedanke: die providentielle Stellung des Ordens, seines Stifters und großen Lehrers im Heilsplan.

Maso, genannt Giottino. Bernardo di Daddo. Schüler Giotto's in Assisi und im Campo Santo zu Pisa.

Außer Taddeo Gaddi nennt Vasari einen Maler Tommaso di Stefano, mit dem Beinamen Giottino, welcher, im Jahre 1324 geboren, ein eifriger Nachahmer von Giotto's Kunstrichtung geworden sei[1], so daß ihm der Name Giottino beigelegt wurde. In der Malergilde findet sich nun kein Tommaso, Sohn des Stefano, nur ein Giotto di Maestro Stefano im Jahre 1368, dann 1334 in der Gemeinde von S. Maria Novella ein Thomas pictor, filius Dominici; ferner entdeckte Bonaini in den Rechsnungsbüchern des pisaner Domes einen Giotto pittore, welcher 1369 mit 70 Lire honorirt wird[2]. Vermuthlich hat Vasari zwei verschiedene Maler in einen verschmolzen, einen Maso und einen Giotto, den er Tommaso detto Giottino bezeichnet. Filippo Villani und Ghiberti sprechen von einem Maso, Giotto's Schüler, und ertheilen ihm Lobsprüche. 1343 gab es in der That in Florenz einen Maler Namens Maso, Sohn des Banco, welcher 1350 der Gilde von S. Lucas angehörte und von dem keine weiteren Notizen vorliegen, daneben einen Giotto di Maestro Stefano; von diesem, welcher Giottino hieß, entweder um ihn von dem Altmeister zu unterscheiden, oder weil er klein von Person war, reichen die Nachrichten bis 1369. Vasari theilt nun seinem Giottino die Werke zu, welche Ghiberti dem Maso zuschreibt. Ein dritter, von beiden verschiedener Künstler ist dann noch ein Tommaso di Stefano, welcher 1385 der Gilde der ‚maestri di pietra' immatriculirt wurde.

Ghiberti erzählt, Maso habe in der florentiner Kirche von S. Agostino, später S. Spirito, eine Kapelle gemalt, oberhalb der Pforte die Sendung

[1] Vasari I, 621 s. [2] Citate von Milanesi bei Vasari p. 622 in nota.

des Heiligen Geistes, dann in einem Tabernakel vor der Kirche eine Madonna, in S. Croce die Kapelle des hl. Sylvester, indes Vasari das Nämliche von seinem Giottino berichtet. Nur diese letzteren schönen Fresken sind erhalten.

Quelle der Motive aus dem Leben des Papstes Sylvester und Kaiser Constantins bildete die von den Künstlern vielbenützte Legenda aurea des Jacobus a Voragine. Bekanntlich hat gegen 800 Jahre lang die abendländische Welt daran geglaubt, daß Constantin mehr als zwanzig Jahre vor seinem Tode durch Papst Sylvester getauft und damit von seinem Aussatz befreit worden sei, ohne die sonst für jene Zeit geschätzten Quellen, die Historia tripartita, die Chronik des Hieronymus und jene des Isidor zu beachten, welche einstimmig erzählen, daß Constantin nicht in Rom, sondern auf einem Schlosse bei Nicomedien von dem Arianer Eusebius und zwar erst kurz vor seinem Ende die Taufe empfangen habe[1]. Es lag in der historischen Auffassung der Dinge im Mittelalter, diese wirklichen Ereignisse unbegreiflich zu finden, denn wo anders konnte der Uebertritt des frommen Constantin, Begründers eines neuen christlichen Weltreiches, stattgefunden haben, als in der Hauptstadt der Welt selber und durch das Oberhaupt der Kirche? Die Fassung der Legende, erdichtet, um die römische Taufe zu beglaubigen, datirt vom Ende des fünften Jahrhunderts[2]; vielleicht hat ein Baptisterium, das schon früh Constantins Namen trug, die nächste Veranlassung dazu gegeben[3]. Derselbe ist hiernach zuerst ein Feind der Christen und läßt viele, selbst seine Gemahlin, die den Göttern nicht opfern wollen, hinrichten, so daß Sylvester flüchtet. Der Kaiser, mit dem Aussatz behaftet, soll zur Genesung sich im Blut geschlachteter Knaben baden, wird aber durch die Thränen der Mütter davon abgelenkt und durch eine Vision von Petrus und Paulus an Sylvester gewiesen, der ihm Portraits der Apostel zeigt (die jener wiedererkennt) und die christliche Taufe empfiehlt. Der Kaiser läßt sich taufen und genest, worauf ganz Rom, Senat und Volk, an Christus glaubt. Eingeflochten sind noch zwei Episoden: die eine von der großen Schlange unter dem Tarpejischen Felsen, welche mit ihrem Gifthauch Unzählige tödtet, bis Sylvester den Eingang der Höhle schließt, dann die von der hl. Helena veranlaßte, für Constantin siegreiche Disputation mit den Juden; letztere werden überzeugt, nur ein gewisser Zambri nicht. Dieser läßt, um die Macht des Judengottes zu beweisen, einen wilden Stier bringen und tödtet diesen, indem er in sein Ohr flüstert; Sylvester aber gibt dem Thiere das Leben zurück, erweckt auch zwei vom Drachen getödtete Magier und bleibt Sieger. Die Hauptmomente dieser Legende sind hier in ansprechenden Bildern vorgeführt, so die über den Tod der Knaben wehklagen-

[1] Vgl. Döllinger, Die Papstfabeln des Mittelalters, S. 52 ff.

[2] Combefis, Illustr. chr. Martyrum Triumphi, Paris. 1660.

[3] Rienzi entweihte am Vorabend seines Ritterschlages das ehrwürdige Porphyrbecken durch ein Bad, was ihm die Sympathien des Volkes entzog.

den Mütter[1], der Traum Constantins, die Taufe, Disputation, Besiegung der Schlange. Die Compositionen besitzen viel von der ruhigen Abgeschlossenheit, dem innerlichen Leben der Werke Giotto's. Einzelnes ist sehr schön, die Köpfe sind sorgfältig modellirt und durchweg ausdrucksvoll. Die letzte Scene, wo Sylvester die Schlange besiegt, erscheint nach allen Richtungen hin als die vollendetste. Mit echt künstlerischer Freiheit sind die Nebendinge dem bedeutsamen Moment geistiger Herrschaft über wilde Naturkraft untergeordnet und dienen sie der Motivirung desselben, so daß wir an Giotto selbst und die packende Kraft seiner Darstellungen gemahnt werden: hier ist der Künstler ihm näher gekommen, als irgend ein anderer Vertreter seiner Schule; auch stört uns nicht, wie bei Giovanni di Milano, die sorgfältige, schon vorgerückte Technik im Genuß des Inhaltlichen, da sie, breit und künstlerisch, sich dem Rahmen des hohen Stiles einfügt.

Verwandt mit diesen Bildern sind die Fresken in der Grabkapelle der Strozzi unter der spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Die beiden großen Wände enthalten Geburt und Tod des Erlösers, die Kreuzgewölbe vier Propheten, der Eingangsbogen die Evangelisten und zwei Heilige. Das Technische, so die Behandlung des Christuskörpers, offenbart einen vorgeschrittenen Künstler, dem reinere Formgebung eigen ist, als dem Taddeo Gaddi. Diesen Werken schließt sich die Pietà in der Sammlung der Uffizien an, früher zu S. Remigio, eine giotteske und würdevolle Composition, welche viel von dem edlen Pathos des Altmeisters bewahrt hat. Die Formgebung verräth ein über Giotto hinausgehendes Studium der Natur, wie die vorgenannten Bilder; das Colorit ist warm und harmonisch. Die Hineinziehung der beiden weiblichen Donatoren in die Gruppe, die eine bürgerlich, die andere als Nonne gekleidet, ist eines der frühesten Beispiele der bald so häufig werdenden Vorstellungen, welche das lebende Geschlecht mit der Vergangenheit und heiligen Geschichte in Zusammenhang und geistigen Verkehr bringen. Ghiberti erwähnt noch eine ‚Vertreibung des Herzogs von Athen' als ein Werk Giottino's. Crowe und Cavalcaselle[2] finden nun in dem Fresco des Treppenhauses der ehemaligen ‚Stinche Vecchie' (jetzigen Accademia Filarmonica), einer Allegorie auf jenes im Jahre 1343 stattgefundene Ereigniß, viel Uebereinstimmung mit den vorgenannten Bildern, und wir können uns dem anschließen, nachdem wir seinerzeit dasselbe eingehend geprüft haben[3]. Allerdings ersieht man, daß manche fremde Hand daran gebessert haben mag, während die Farbe durch Schmutz sehr entstellt ist. Vasari[4] spricht von einer ‚Vertreibung des Herzogs von Athen', die Giottino im Auftrag Messer Agnolo Acciajuoli's im Thurm des Palazzo del Podestà gemalt habe, und Ghiberti nennt nur die ‚Stinche Vecchie'. In der That sind zwei

[1] Nur noch in einigen Resten erhalten. [2] I, 345.

[3] Längere Beschreibung gibt Förster II, 363. Ghiberti bemerkt: ‚fece el comune come era rubato.'

[4] I, 625 s.

derartige Bilder vorhanden gewesen, von dem im Palast aber gibt es nur noch wenige Fragmente. Vasari berichtet von Wandgemälden in der Unterkirche zu Assisi: über der Kanzel, in einem Bogen, malte er die Krönung Mariä mit vielen Engeln und um den Bogen herum Geschichten von S. Nicolaus, dann im Kloster der hl. Clara ebendaselbst, inmitten der Kirche, die Heilige, von zwei Engeln getragen 2c. Die Krönung Mariä ist noch, und zwar in sehr defectem Zustande, an dem angegebenen Ort vorhanden, nicht aber sind es die Legenden von S. Nicolaus, welche die Sacramentskapelle, allerdings nur als Fragmente, bewahrt. Die Erzählung wirkt lebhaft und ansprechend, soweit sich aus den Ruinen erkennen läßt; viele Typen sind edel, der Ausdruck oft gefühlvoll, die Formgebung sicher und gewählt, das Colorit warm und harmonisch. Viel schwächer als diese Bilder sind jene im Convent von S. Chiara, an der Decke des Querschiffes, und die neuerdings unter der Tünche an den Wänden hervorgetretenen Scenen aus dem Leben Christi, die Flucht nach Aegypten und der Kindermord.

Bernardo di Daddo. Im Ausgabenbuch der Brüderschaft von S. Maria in Or S. Michele fand Milanesi unter dem 1. Mai 1346 folgende Notiz: ‚An Bernardo Daddi, welcher die Tafel der Madonna malt, als Zahlung 4 Goldgulden', und in einem andern Buch vom 16. Juni 1347: ‚An Bernardo di Daddo, Maler, als Theil seiner Bezahlung für die Tafel der Madonna 4 Goldgulden.'[1] Damit ist der so lange verborgene Autor des schönen Altarbildes im Tabernakel von Or S. Michele ans Licht getreten[2]. Dieser Bernardo, geboren in den letzten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts, war der Sohn eines gewissen Daddo di Simone, welcher aus einem Flecken Salto, im Gebiete von Mugello, nach Florenz kam. Er wohnte zuerst in der Gemeinde S. Lorenzo und bezog 1333 ein Haus der Via Larga, welches er von Madonna Chiara, Frau des Malers Lapo di Guccio, erworben hatte. Vasari gedenkt seiner kurz im Leben des Jacopo di Casentino und ertheilt ihm viele Lobsprüche, ‚der mit öffentlichen Aemtern geehrt war von seinen Mitbürgern'. 1320 erscheint er in der Matrikel der Aerzte und Apotheker, 1349 bei der Gründung der Malergilde in Florenz. Vasari nennt ihn Schüler von Spinello, aber ohne jeden Grund, denn Giotto selbst war ihm Lehrer, wie aus seinen Werken hervorgeht. Er starb 1350, denn im Einschätzungsbuch von 1351 ist er nicht mehr genannt, wohl aber Daddo, sein Sohn, welcher 1358 der Gilde beitritt. Bernardo malte, nach Vasari's Zeugniß, Fresken an den Stadtthoren, doch sind nur wenige Reste noch an der Porta Pinti, S. Niccolò und S. Giorgio vorhanden. Ein anderes Werk,

[1] Vasari I, 463.

[2] Es ist ein etwas alterthümliches Bild. Das Kind langt mit der Hand zum Gesicht der Mutter empor, acht Engel assistiren, noch in archaistischer Weise in Reihen geordnet, jedoch so, daß nur die vordersten ganz sichtbar werden. Die Technik ist sorgfältig, der Ausdruck des Ganzen mild und weihevoll.

die Scenen aus der Legende von S. Lorenzo e Stefano, besitzt die Cappella Berardi in S. Croce. Crowe und Cavalcaselle[1] verwechseln übrigens den Bernardo, der auch Bernardo da Firenze heißt, mit Nardo oder Lionardo, dem Bruder des Orcagna. Die einst in S. Giorgio a Ruballa befindliche Tafel ist jetzt in England und zeigt das Jahr 1348[2]. Rumohr glaubte, Autor dieser Tafel sei Bernardo di Piero, welcher 1366 mit anderen in der berathenden Commission für die Kathedrale genannt ist, doch hatte er daran als maestro di pietra theil. Zwei Tafeln Bernardo's sieht man in Florenz[3], die eine in Ognissanti, welche aus der Sacristei in ein Zimmer des Convents übertragen wurde; sie ist dreitheilig und enthält in der Mitte die thronende Madonna mit Kind, rechts S. Matthäus, links S. Nicolaus in halben Figuren, die Inschrift nennt Bernardus de Florentia und das Jahr 1328. Die andere Tafel besitzt die Akademie der Künste: es ist ein kleines Triptychon mit Maria und zwei Heiligen zu Seiten, inschriftlich vom Jahre 1332 und mit ‚Bernardus de Florentia' bezeichnet, im Katalog jedoch irrig dem Bernardo Orcagna zugeschrieben. Milanesi glaubt ferner, daß die sehr feinen und zierlichen Tafeln der Galerie von Siena, welche im Katalog von 1860 unter Nr. 45 und 46 als Werke unbekannten Autors verzeichnet stehen, dem Bernardo angehören. In der Kapelle des Palazzo Pubblico in Florenz gab es dann noch ein Tafelbild, die Erscheinung Mariä vor S. Bernhard. Infolge Deliberation vom 17. August 1432 wurde eine Ausgabe von 39 Goldgulden für Reinigung und Herstellung desselben angesetzt[4]; dabei heißt es, ‚dasselbe sei 1335 von Meister Bernardo gefertigt, welcher Giotto's Schüler war'.

Milanesi schließt ferner: ‚Es ist jetzt völlig klar, daß jener Meister Andrea di Firenze eine von Orcagna verschiedene Person ist, welcher 1377 im Campo Santo die Geschichten von S. Ranieri malte (von Vasari dem Simone da Siena zuertheilt), wenn es auch schwer bleibt, von so vielen Malern desselben Namens, wie sie damals in Florenz lebten, den richtigen zu bestimmen. In Rücksicht auf jenen Bernardo, welcher niemals mit Nardo, Orcagna's Bruder, zu verwechseln ist, wird es für uns klar, daß in ihm unser Daddi zu erkennen sei, da in Florenz während des vierzehnten Jahrhunderts ein anderer Maler dieses Namens nicht auftritt; von Daddi und nicht vom Bruder des Orcagna mögen also die Bilder im Campo Santo: der

---

[1] II, 29 f.

[2] ‚Anno Dni 1348 Bernardus pinxit me quem Florentia finxit.' Es stellt die Kreuzigung dar zwischen acht Heiligen und ist, nach Crowe und Cavalcaselle a. a. O., ‚ein schönes, gut erhaltenes Bild, giottesk an Composition und Typen, in klaren Temperafarben colorirt.'

[3] Crowe und Cavalcaselle a. a. O.

[4] Milanesi bei Vasari I, 467: ‚fu dipinta nel 1535 per maestro Bernardo dipintore, il quale fu discepolo di Giotto.'

Triumph des Todes, das Gericht und die Hölle, stammen. In dieser Meinung bestärkt uns, was ein Anonymus in einer Handschrift angibt, welche Baldinucci gesehen hatte[1] . . . Auf Blatt 18 (verso) liest man: ‚Bernardo war Schüler Giotto's und arbeitete viel in Florenz und an anderen Orten. In Pisa malte er die Kirche von S. Paolo a Ripa d'Arno und im Campo Santo das Inferno.' Diese Worte können sich nur auf Daddi beziehen, der nicht bloß Autor der dem Orcagna im Campo Santo zugeschriebenen Malereien sein würde, sondern auch jener in S. Paolo a Ripa, von Vasari an Buffalmacco und Giovanni da Ponte vertheilt. Daß Bernardo in seiner Kunst nicht unbedeutend war, bezeugt die Tafel in Or S. Michele; wie hoch seine Zeitgenossen ihn stellten, läßt eine Bemerkung in der 136. Novelle des Sacchetti schließen, wo verschiedene Künstler disputirend eingeführt werden, welcher nach Giotto der bedeutendste Maler gewesen sei; neben Cimabue wird auch Bernardo genannt, also der Sohn des Daddo[2]. Aber nach den Wandbildern in der Kapelle von S. Stefano zu schließen, war Bernardo doch nur ein untergeordneter Maler.

Ghiberti nennt in der Reihe der frühesten Giottisten noch den Buonamico und Stefano, aber des letzteren Werke sind alle untergegangen. Sacchetti erwähnt ihn in der citirten Novelle unter den geachteten Malern, auch finden wir Stefano 1369 als Schüler eines Giotto verzeichnet. Ghiberti rühmt als höchst ausgezeichnet, gleichsam aus der Wand hervortretend, die Figur eines S. Thomas von Aquin über einer Thür im Kreuzgang von S. Maria Novella, wo auch ein Crucifix gemalt sei. Ein Crucifix mit dem Stammbaum Jesse befindet sich im ersten Chiostro und die Reste einer Thomasfigur neben dem zum Kirchhof führenden Thore, ein zweiter S. Thomas, in Halbfigur mit der Feder in der Hand, über der Thür, welche zu der (ehemaligen) Kapelle des Heiligen führt. Letzteres Bild ist giottesk, aber ohne die von Ghiberti so betonte Plastik. Die Existenz des Buonamico, welche Rumohr anzweifelte[3], wird durch das Verzeichniß der Malergilde in Florenz bestätigt: sein Name ist Buonamico Cristofani, genannt Buffalmacco, das Jahr 1351[4]. Von seinen Werken ist nichts auf uns gekommen. Boccaccio feiert ihn als Spaßmacher[5], und Vasari nennt ihn Schüler des Andrea Tafi[6], auch Sacchetti erzählt von ihm[7]. Von Puccio Capanna sind authentische Werke nicht vorhanden, er soll vornehmlich in Pistoja thätig gewesen sein.

---

[1] Codici Gaddiani cl. XVII, nº 17. Bibl. Magliab.

[2] Milanesi bei Vasari I, 468. Vgl. dagegen Crowe und Cavalcaselle II, 177 f.

[3] Ital. Forsch. II, 14, Anm. [4] Gualandi, Memorie, ser. VI, p. 178.

[5] Giorn. VIII, nov. 3. 6. 9; Giorn. IX, nov. 5. [6] I, 499.

[7] Nov. 191, auch 161. 164. 192. Die von Vasari genannten Malereien in der Kapelle des Cardinal Albornoz (Unterkirche von Assisi) oder der hl. Katharina, jetzt ‚del Crocifisso' genannt, sind geringwerthig und stammen, nach Crowe und Cavalcaselle (I, 323), aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts.

Die Maler im Campo Santo zu Pisa sind schwer auseinander zu halten, da Vasari jene Bilder in höchst unkritischer Weise an Verschiedene austheilt. Die frühesten Arbeiten gehen bis in das Jahr 1299 zurück, wo Datus (wahrscheinlich Deodatus) von Lucca, Vincinus von Pistoja und Joh. Apparecchiati von Lucca in der großen Kapelle beschäftigt waren. 1301 malte Nuccarus über den Eingang eine Madonna[1]. An der Wand, der Kapelle zunächst, wird man den Anfang gemacht haben, und damit stimmt die Reihe alter Passionsbilder überein, deren Beurtheilung infolge zahlreicher, schon im vierzehnten Jahrhundert beginnender Ausbesserungen erschwert ist; außerdem sind mehrere Künstler hier thätig gewesen. Es finden sich übrigens einige sonderbare Abweichungen von herkömmlicher Auffassung zur Seite des Realismus hin: so ist die Kreuzigung durch welliges Terrain in verschiedene zusammenhanglose Gruppen getheilt, den Schächern werden die Beine zerschlagen, ein Vorgang, den Giotto nie darstellt; dann sehen wir bei der Auferstehung den Erlöser aus dem Sarkophag langsam hervorsteigen, während zwei Engel den Deckel fortheben, und bei der Erscheinung des Auferstandenen unter den Aposteln ist nicht nur Thomas mit der Untersuchung der Körperlichkeit beschäftigt, sondern auch Petrus und andere prüfen Hände und Füße Christi mit großem Interesse. Bei der Himmelfahrt steht Christus, in der Hand eine Palme tragend, von acht Engeln umgeben, auf einer Wolke. Maria fehlt unter den Jüngern, die erschreckt nach oben blicken. Es scheint, daß spätere Uebermalungen den Charakter dieser Bilder modernisirt haben, denn viele Motive liegen außerhalb der giottesken Vorstellungsweise.

Daran schließen sich die berühmten Compositionen vom Triumph des Todes, dem Weltgericht und der Hölle, denen Scenen beschaulichen Lebens der Einsiedler in ungezwungener Weise folgen. Man könnte nun fragen, warum die Pisaner Fremde suchten, anstatt sich der eigenen Malerschule zu bedienen; aber diese bewegte sich in völliger Abhängigkeit von der sienesischen, ohne ihre Vorbilder zu erreichen: so berief man die Lorenzetti, und als gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts abermals ausführende Kräfte mangelten, zog man aus verschiedenen Gegenden Italiens solche zweiten Ranges herbei, denn weder Giotto noch Simone haben die Pisaner zu gewinnen vermocht.

Vasari hat den ‚Triumph des Todes' und das ‚Letzte Gericht' dem Orcagna zugeschrieben, das ‚Leben der Einsiedler' dem Lorenzetti; es entbehrt aber diese Angabe jeder urkundlichen Bestätigung, ebenso wie die Vergleichung der Bilder mit den authentischen Fresken Orcagna's in der Cappella Strozzi keineswegs eine Stilverwandtschaft inhaltlich oder technisch erkennen

[1] Förster, Beiträge, 1835, S. 105 ff.; Kunstblatt 1833, Nr. 68; Ital. Kunst I, 314. Ueber Pisa vgl. Grassi, Descrizione, stor. ed artistica di Pisa, 1830; Morrona, Pisa illustrata nelle arti del disegno, Livorno 1812, mit 34 Kupfertafeln. Lasinio, Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa, 1816.

läßt[1]. Die Frage nach der Urheberschaft ist noch nicht gelöst, und wir müssen uns an der genußreichen Betrachtung dieser großartigen Werke vorläufig genügen lassen, denn die Annahme von Crowe und Cavalcaselle, ‚daß der ganze Cyklus von einer Hand und zwar von der eines sienesischen Malers herrühre'[2], wirkt nicht überzeugend, indem sie sich nur auf gewisse äußerliche, den Sienesen eigene Merkmale stützt, z. B. die Anbringung von Sprüchen u. a. Milanesi's Conjectur, daß Bernardo Daddi der Autor sei, erscheint noch weniger glaublich[3]. Vasari's Irrthum ist wohl daher entstanden, daß er Andrea di Firenze, Maler der Legende von S. Ranieri, von dem er wußte, daß er in Pisa gearbeitet, mit Andrea Orcagna verwechselte.

Das ‚Jüngste Gericht' zerfällt in zwei, auch räumlich gesonderte Theile, das Gericht selber und die Hölle. Der Schall der Posaunen hat die Gräber erschlossen, und die Todten erheben sich, unterstützt von ihren Engeln oder von bösen Geistern. Einige Scenen des Wiedererkennens, der Ueberraschung und Unsicherheit geben Abwechslung. Der Richter, auf einer Aureola thronend, hat sein Gewand geöffnet und zeigt die Seitenwunde[4]. Maria sitzt zur Rechten, zu beiden Seiten folgen die Apostel, oben die Engel mit den Passionswerkzeugen, unter den Aposteln rechts die Seligen, links die Verdammten, in ungeordneten Schaaren von Engeln herabgestoßen. Die Hölle ist, ähnlich wie in der Cappella Strozzi, als Durchschnitt eines Berges mit Höhlen verschiedener Klassen von Sündern construirt, so daß die Riesengestalt Satans das Centrum einnimmt. Verschiedene Anklänge an Dante sind mit malerischer Freiheit behandelt[5]; durch rohe Uebermalung wurde jedoch der ursprüngliche Charakter vielfach zerstört. Der Aufbau der Composition ist der typische, aber die Anordnung der Reihen geht nicht ohne Beachtung perspectivischer Gesetze vor sich, da sie schräg nach der Mitte zu laufen. Ueber diesen Typus äußert sich Burckhardt in geistreichen Worten: ‚Die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zeigt sich hier in ihrer Beschränkung groß, sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniß collectiv aus; nur mäßig, aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden; in dem Bilde des Campo Santo ist z. B. ein Zug der echtesten Symbolik die Gruppe der von Teufelshänden gepackten Frauen, welche die anderen (nicht willkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reißen, oder die aufs

[1] E. Förster sprach in seinen Beiträgen S. 109 zuerst begründete Zweifel an Orcagna's Urheberschaft aus, welche Crowe und Cavalcaselle näher begründeten. Vgl. II, 20 ff.

[2] II, 27. [3] Vgl. auch Schnaase VII, 451, Anm.

[4] Vielleicht Michelangelo's Vorbild, aber von ihm mißdeutet.

[5] Vasari bemerkt: ‚dipinse' (Andrea) und ‚giudizio universale con alcune fantasie a suo capriccio'; l. c. p. 596.

höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rand einer Reihe knieenden Johannes 2c.'[1]

‚Als symbolische Composition ist der Trionfo della Morte die bedeutendste der ganzen Schule, indem der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht.'[2] Der Erfinder war aber auch nach künstlerischer Seite hin dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen. Vasari faßt diese grandiose Composition als Ergänzung zu dem typisch dargestellten Weltgericht auf, indem durch scharf contrastirende Gruppen die Gegensätze des Lebens ausgeprägt sind, an welche sich die Schicksale der Ewigkeit anketten. Es ist deshalb kein bloßer Triumph des Todes, denn das wäre ein heidnischer, aber kein mittelalterlicher Gedanke, sondern eine gewaltige Predigt von der Eitelkeit alles Irdischen und den Klippen sinnlichen Genußlebens. Wer die erschütternde Mahnung jener drei Todten versteht und sich auf die Höhe des Berges, das heißt geistigen Lebens, zu erheben vermag, ist gerettet. ‚Aber diese Lehre ist nicht im abstracten Tone starren Gebotes, sondern mit vollem Gefühl für die Bedeutung des Schönen und Herrlichen auch in diesem Leben vorgetragen.'[3]

Der Tod, so erzählen uns diese wunderbar großartigen und ewig wahren Gestalten und Gruppen, ist schreckenerregend in seinem Auftreten, aber nur für die, welche im Besitz aller Güter des Lebens überrascht werden; für jene, welche, fern von weltlichen Reizen, demselben muthig ins Auge schauen, hat er seine Schrecken verloren. Der Tod sucht auch nicht gern jene heim, die vom Elend des Lebens gebeugt nach ihm rufen als nach Erlösung von irdischer Mühsal, sondern jene, die auf den Pfaden der Lust seiner vergessen. Hat der Tod sein entscheidendes Wort gesprochen, dann ist das Schicksal des Menschen für immer besiegelt.

Die Scene ist eine bergige Landschaft: zunächst links sehen wir in offenen Särgen drei Leichname in verschiedenen Stadien der Verwesung, als Beute von hervorkriechenden Schlangen und Gewürm. Eine vornehme und sorglose Gesellschaft Herren und Frauen kommt zu Pferde daher, auf einem Jagdzuge begriffen, und stutzt vor dem Anblick der Särge inmitten ihres Weges. Pferde und Hunde scheuen zurück; bei den Reitern macht diese plötzliche Mahnung an den Tod die verschiedenartigste Wirkung: der eine, dessen Pferd den Hals

[1] Der Cicerone II, 2, S. 543 der 5. Aufl.

[2] Burckhardt a. a. O. S. 543 f.

[3] Schnaase III, 456. Was die Dreizahl der Todten betrifft, so scheint die altfranzösische Sage von den drei Königen und den drei Todten (li trois vifs et li trois morts) zu Grunde zu liegen. Diesen drei Königen, welche auf die Jagd ziehen, begegnen drei Gerippe und rufen ihnen zu: ‚Was ihr seid, sind wir gewesen; was wir jetzt sind, werdet auch ihr bald sein.' Daß die Sage auch in Deutschland bekannt war und vielleicht das Urthema der Todtentänze bildete, erhält durch die Entdeckung Lübke's Bestätigung, welcher im Thurm der Kirche von Badenweiler ein Wandgemälde der drei Könige und drei Gerippe mit Spruchbändern auffand. Vgl. Augsburger Allg. Zeitung, 1866, Nr. 265. 266, und Förster II, 347, Anm.

weit vorstreckt und die Nüstern bläht, hält sich die Nase zu, ein anderer blickt starr und gebannt auf die Todten, ein dritter stützt den Kopf nachdenklich in die Hand, eine Frau schaut tief ergriffen nieder; dahinter noch eine Anzahl Berittener, Jäger und Falkner, mit Hunden und Geräth. Den Hintergrund dieser Scene bildet eine felsige Höhe mit einer Einsiedelei, deren Bewohner in friedlicher Beschäftigung zerstreut sind: einer liest, ein anderer melkt eine Ziege, ein dritter schreitet mühsam auf Krücken einher, verschiedene Thiere bewegen sich furchtlos unter ihnen. Neben den Särgen steht einer der Eremiten, Macarius genannt, welcher vom Berge herabgestiegen ist und die Predigt des Todes an die Jagdgesellschaft mit einer ernsten Mahnung begleitet [1] (die auf einer Rolle geschrieben steht).

Während sich in dieser Gruppe eine so lebhafte Mahnung an den Uebermuth und die eingebildete Sicherheit kundgibt, sehen wir im Vordergrund zur Rechten, durch Felsen getrennt, eine Gesellschaft von Elenden, Krüppeln und Bettlern, in allen Stadien des Erbenjammers, ihre Hände zu dem in der Luft schwebenden Tode emporstrecken, daß er sie von allem Elend erlöse [2]. Dieser, eine dämonische weibliche Gestalt mit Klauen und Drachenflügeln, ist ihnen abgekehrt und schwingt seine mörderische Sense. In einem Orangenhain daneben sitzt eine Anzahl höfisch gekleideter Figuren, sich friedlich mit Lautenspiel und Unterhaltung beschäftigend, ein Bild derer, welche die Sünde überwunden haben. Ein jugendliches Paar, Schoßhund und Falken tragend, scheint einem friedlichen Tode verfallen zu sein, denn über ihnen schwebt der Todesgenius mit umgekehrter Fackel und weist herab [3]. Zwischen diesen beiden Gruppen sehen wir die Ernte des Todes hingemäht: Päpste, Könige und Frauen im reichen Gewand, Ordensleute und Ritter; aus einigen steigen die Seelen in kleineren Figuren empor und werden von Teufeln oder Engeln empfangen, die sie emporziehen. Erstere schleppen sie den Klüften des Berges zu, aus welchen Flammen emporschlagen; Engel tragen sie wie Kinder

---

[1] ‚Se nostra mente fia ben acorta ·
Tenendo risa qui la vista afitta
La vana gloria ci sara scõfitta
La superbia ci sara da morte.‘

[2] Eine der Figuren entfaltet die Inschrift:
‚Da che prosperitade ci a lasciati
O Morte, medicina d’ ogni pena
Deh! vieni a darne ormai l’ ultima cena.‘

[3] Richtig aufgefaßt von Woltmann, Malerei I, 462, und mit der ähnlichen Scene in der spanischen Kapelle verglichen, wo auch im Sinne des Hohenliedes das Leben in Gott durch anmuthige Figuren, in einem Garten sitzend, dargestellt wird. Das Hohelied vergleicht die in Gottes Umgang gefriedigte Seele mit einem ‚hortus conclusus‘. Förster, Crowe und Cavalcaselle, Lübke u. a. sehen hier nur in Weltlust tändelnde Figuren, was aber schon durch das Feierliche der reihenweisen Aufstellung und die darüber schwebenden Engel berichtigt wird.

sorgsam auf ihren Armen zum Lichtreich empor; um eine Seele ist ein Kampf entbrannt: ein Engel ergreift sie bei den Armen, während ein Dämon sie an den Füßen nach unten zieht. Durch die aus den Felsmassen brechenden Flammen, welche den unterirdischen Abgründen des Inferno (‚bolge' heißen sie bei Dante) entquellen, ist diese Composition mit der vorigen auch räumlich in Zusammenhang gebracht.

Kühn und gewaltig entfaltet sich hier eine Symbolik, so abgründlich wie die Bilder der Heiligen Schrift. Es ist nicht das Schicksal von Nationen, das Ringen und Streben eines Volkes, das sie aufrollt, sondern die Geschichte der Menschheit bis ans Ende der Dinge. Der Blick schweift ungehemmt von den Thälern des Paradieses und der ersten Arbeit des Menschen bis hinein in die Ewigkeit: auf alle Stadien in der Entwicklung des Weltdramas paßt dieser mächtige Epilog, weil er nicht Menschenwahn erzählt, sondern die Mysterien göttlicher Weisheit. Welches Seelengemälde, sei es auch Michelangelo's oder Shakespeare's hohem Geiste entflossen, möchten wir diesen Riesenbildern der Weltgeschichte an die Seite setzen? Und warum ist diese Kunst so groß und erschütternd? Nicht allein durch Nebeneinander starker Gegensätze und das Bewußtsein ihrer Wirkungskraft, durch großartige Abstraction, in Verbindung mit Zügen packender Naturwahrheit, durch Wucht und Strenge des Vortrags, durch hochtragischen Ausdruck der Köpfe mit ihren aus dunklen Augenhöhlen dämonisch hervorblitzenden Augen, durch das Imponirende des echt historischen giottesken Stils[1], sondern vornehmlich durch den tiefchristlichen Geist, der alles durchdringt, durch die objective Verkörperung der Geschichte und ihrer unantastbaren Logik. Hier ist nicht die antike und subjective Genialität Michelangelo's, wie in seinem einseitig erfaßten Weltgericht, sondern göttliche Thaten sprechen, und neben dem Feuerstrom göttlichen Zornes, der von seinem Throne ausgeht, spielt auch das milde Lächeln der Gnadensonne. Kein gereizter Zeus schmettert die Giganten nieder, sondern der Schöpfer einer Welt, die er in Liebe geschaffen, belohnt, straft und führt alles seinen ewigen Zielen zu. Dieser echt christliche Gedanke ist es, der so nachhaltig uns berührt, daß nicht ein ewiges Fatum hinter dem Chaos der Welt brütet und die Geschicke austheilt, sondern daß die Wage ewiger Gerechtigkeit in der Hand des Allwissenden ruht, daß an die Erscheinungen des Lebens sich mit untrüglicher Logik die Vergeltung knüpft, indem schon hier auf Erden das Gericht Gottes seine Thätigkeit begonnen hat. Wie sonnig ist in den Gestalten der Einsiedler, umgeben von friedlichen Thieren, nicht nur ein ‚mönchisch-ascetischer Gedanke', sondern auch das Wohlsein jener geschildert, die inmitten der Welt inneren Frieden genießen und das Höhere suchen! Sind ja doch nicht bloß

[1] Förster a. a. O. S. 353: ‚Vermöge der Großheit seiner Gedanken, der unwandelbaren Einheit der Phantasie bei aller Freiheit der Bewegung zwischen hohem, überirdischem Ernst und Erdenlieblichkeit wäre der Meister dieser Bilder würdig gewesen, über die Mittel eines Michelangelo gebieten zu dürfen.'

Eremiten der ewigen Belohnung werth, sondern, wie die Scene des letzten Gerichtes zeigt, Menschen aller Stände.

Diesen großartigen epischen Compositionen, welche etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mögen, schließen sich dann die ‚Geschichten Jobs' von Francesco da Volterra an, welche, nach einer allerdings nicht völlig zuverlässigen Notiz in den Rechnungsbüchern des Domes, 1371 in Angriff genommen sind [1]. Francesco da Volterra, welcher 1346 eine Altartafel für den Dom geliefert, war lange in Pisa ansässig [2]. Möglich, daß er mit dem von Vasari genannten ‚Francesco detto di Maestro Giotto', welcher schon 1341 in der Gilde auftritt, identisch ist [3].

Die Geschichten Jobs beginnen an der Ostwand des Campo Santo und zeigen in doppelter Reihe: das Festmahl, Satans Gespräch mit Gott, den Raubzug und die Zerstörung von Jobs Eigenthum, Job auf dem Düngerhaufen, von seinen Freunden besucht, dann die Rückkehr des Wohlstandes. Der Cyklus ist leider sehr zerstört, eine Scene ganz erloschen, daher müssen wir Lasinio's Stiche zu Hilfe nehmen. Auch diesem Maler können wir Großartigkeit und Würde der Auffassung im Anschluß an den so hochdramatischen biblischen Text nicht absprechen. Das Festmahl und die Scene, wie Job die Armen speist, ist sehr lebendig erzählt, grandios die Verhandlung Satans mit Jehovah. Dieser sitzt in ovaler Mandorla auf einer Wolke und wendet sich dem rauhen Ungethüm zu, indem er durch hinweisende Geberde demselben gestattet, Job zu prüfen. Zu den Seiten des Ewigen je drei majestätische Engel in wallenden Kleidern, unten eine weite Landschaft mit Fernblick auf See und Berge. Im Bilde der Plünderung deuten oberhalb versammelte Dämonen mit Fackel und Schwert die Quelle des Unheils an. Der leidende Job, klagend seine Hände emporstreckend und dann, vom Aussatz befallen, unter einem Schutzdach mit seinen Freunden disputirend, sind tiefempfundene und auch malerisch höchst wirksame Scenen, welche tiefes Studium Giotto's erkennen lassen.

Im Jahre 1377 begann Andrea da Firenze einen Bildercyklus aus dem Leben des hl. Rainer, welchen Antonio Veneziano 1386 fortsetzte [4], nachdem ein gewisser Barnaba, den man aus Genua berufen, nicht eingetroffen war [5].

---

[1] Förster, Beiträge, S. 114. 1372 findet sich eine Zahlung für Auslagen an Farben.

[2] Bonaini, Memorie, p. 94. Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 325.

[3] Vgl. die Liste der den Namen Francesco tragenden Maler in Florenz bei Gualandi, Memorie, ser. VI, p. 180 s.

[4] Förster, Beiträge, S. 117. 1380 war der Maler Barnaba (da Mutina) von Genua berufen worden, kam aber nicht, und Antonio setzte die ‚pictura trium storiarum inferius Sancti Ranieri' fort, wofür 1386 Bezahlung erfolgte. Antonius ‚quondam Francisci de Venetiis' wird von Vasari für einen echten Venetianer erklärt, ist aber als Maler Giottist und vielleicht in Florenz geboren.

[5] Daß die drei oberen Bilder von Andrea allein gefertigt sind, erhellt aus dem

Die drei Bilder Andrea's beginnen mit der anschaulichen Scene eines Tanzes, wo der Jüngling die Laute spielt, aber von einer ernsten Frau deshalb getadelt wird. Er wendet sich dann einem Kloster zu, thut Buße und erhält von Christus sein Gesicht wieder, das er durch Beweinung seiner Sünden verloren. Dann folgt die Seereise ins Gelobte Land, der Empfang des Pilgerkleides und die Schilderung der ihm entgegentretenden Versuchungen, die Zähmung wilder Thiere, wie Christus ihm endlich erscheint und er in seine Heimat zurückkehrt. Die Erzählung hat nicht mehr die alte Energie und Größe, ist aber leicht und zuweilen anmuthig in ihrer Naivität. Milanesi glaubt übrigens, Andrea di Firenze sei jener Andrea Bonajuti, welcher 1343 in der florentiner Malergilde immatriculirt ist, dann 1374 in der Innung von S. Lucas erscheint und 1377 am 2. November sein Testament macht. Von Antonio Veneziano rühren die Scenen der Heimkehr des seligen Rainer bis zu den Wundern nach seinem Tode, aber nur das erste dieser Bilder ist einigermaßen erhalten. Sie zeichnen sich durch schöne, hochragende Architekturen und feinen Natursinn aus[1], betonen aber mehr das Genrehafte, als es in den Compositionen Andrea's geschieht.

Das ‚Leben der Einsiedler', eine freie Bearbeitung des schon von byzantinischen Künstlern mit Vorliebe abgehandelten Themas, zeigt uns eine ganze Kolonie von Eremiten in abwechselnder Thätigkeit[2]. Der Schauplatz sind die Höhlen eines Gebirges, die sich nach dem Beschauer zu öffnen und jene friedlichen Bewohner im Gebet, in der Arbeit, in ihren Versuchungen und auch im Verkehr mit hilfesuchenden Weltleuten erkennen lassen. Als Maler gilt dem Vasari Pietro Lorenzetti, doch ergibt ein Vergleich mit authentischen Bildern desselben das Unkritische solcher Annahme. Der einheitliche Gedanke, den Förster an dieser Composition vermißt, die er als Conglomerat willkürlicher Scenen schildert, ist doch vorhanden: er liegt in dem gemeinsamen Ziel, welchem diese Arbeiter zustreben, in der Einmüthigkeit ihrer dem Gottesreich auf Erden gewidmeten Thätigkeit. Ist die Auffassung im einzelnen auch oft roh und ungeschickt, so treffen wir doch Episoden voll anmuthiger Naivität und gefühlvoller Auffassung, auch Züge humoristischen Behagens. Die Technik verräth einen Giottisten[3].

---

gleichmäßigen Stil, wie der stattlichen Bezahlung von 529 Lire 10 Sol., welche der üblichen Summe jener Zeit (175 Lire für ein Bild erhielt Spinello) entspricht. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 554, Anm.

[1] Eingehender von Lübke, Ital. Malerei I, 192 ff., geschildert, dann bei Crowe und Cavalcaselle II, 60 f. Vasari hebt diese Bilder als die schönsten im Campo Santo hervor.

[2] Von Förster, Ital. Kunst II, 354 ff., zu abfällig beurtheilt ‚als Verirrung vom Wege der Gedankenmalerei'.

[3] Woltmann, Malerei I, 463, findet hier dieselbe Hand wie am Letzten Gericht und Triumph des Todes.

Diesen Bildern folgten die nur theilweise noch vorhandenen Scenen aus dem Leben der hll. Ephysius und Potitus, welche Spinello Aretino 1392 mit großer Handfertigkeit malte.

Auch die gegenüberstehende Wand wurde mit alttestamentlichen Bildern versehen, von Vasari ohne Grund dem Buffalmacco zuertheilt, während die neuere Forschung ergeben hat, daß der Mosaicist Pietro di Puccio aus Orvieto der Urheber ist. Das erste dieser vier Bilder zeigt die Kolossalgestalt des Weltschöpfers, das Universum (einen Kreis mit der Erde und den Planetenbahnen) tragend. Die Zeichnung der Figuren ist schwach, die Gruppirung, z. B. beim Bau der Arche und Noe's Opfer, geschickt und ansprechend. Weshalb man übrigens aus Orvieto diesen wenig bedeutenden Maler herbeiholte, ist nicht recht ersichtlich.

Zweite Reihe der Giottisten.

Giovanni da Milano. Agnolo Gaddi. Spinello Aretino. Cennino Cennini.

Giovanni da Milano, wie er selbst sich nennt, heißt in den Urkunden Johannes Jacobi de Como oder Johannes Pictor de Caverzajo und war der Sohn des Jacopo di Guido aus dem kleinen Ort Caverzaio im Gebiete von Como. In der Gilde der Aerzte und Apotheker erscheint er am 25. Juni 1363 und macht am 26. December Angaben über sein Einkommen und zwar als Bewohner des Quartiers von S. Giovanni, Gemeinde S. Pier Maggiore, er besitzt einige Stücke Land in Tizzano und wird am 22. April 1366 florentiner Bürger, zugleich mit seinen Descendenten[1]. Nach dem 27. dieses Monats finden sich keine weiteren Notizen über ihn vor. Giovanni ist bekannt als Gehilfe Taddeo Gaddi's in Casentino und als Lehrer von Taddeo's Söhnen[2]. Vasari rühmt von ihm die Fortschritte im Colorit; dazu kommen noch gewissenhafter Fleiß in Durchbildung der Form und eine den Sienesen nachgeahmte Glätte der Modellirung. Die hohe Gedankenmalerei Giotto's liegt seinem Verständniß ferner, denn zumeist tritt ängstliches Betonen des Natürlichen und zierliche Behandlung in den Vordergrund. Bezeichnete Tafelbilder sind: die Pietà in der Galerie der Künste zu Florenz, vom Jahre 1365, ein sorgfältig gearbeitetes, aber wenig ideales Bild[3], dann die viel bedeutendere thronende Madonna zwischen Heiligen in der communalen Galerie zu Prato, durch süßlichen Ausdruck der Köpfe, halboffene Augen und gezierte Anmuth der Bewegung sienesische Einflüsse bekundend, während in den kleineren Episoden der Predella die Schule Giotto's durch kräftige Action bemerklich wird[4].

---

[1] Vasari I, 572, nota 2. [2] Vasari l. c. p. 580. 584.

[3] ‚Io govani da melano depinsi questa tavola añ. 1365.' Stich bei Rosini, Storia della pitt. II, 112, und in der Galleria dell' Accad. di b. a. incisa ed illustr.

[4] ‚Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus.' Von Milanesi im ‚Calendario Pratese anno VI' beschrieben.

Die von Vasari genannte Tafel des Hochaltars von Ognissanti ist wohl in den sehr beschädigten Bruchstücken der Uffizien zu suchen, welche zehn Heilige paarweis darstellen und jene zum Naturalismus führende Richtung der Kunst offenbaren, welche bei späteren Nachfolgern Giotto's den hohen Stil durchbricht. Crowe und Cavalcaselle wollen die Hand Giovanni's in den Fresken der Cappella Rinuccini (Sacristei von S. Croce) erkennen[1], und ihre Ansicht wird durch ein Document im Staatsarchiv zu Florenz bestätigt, nämlich eine Deliberation der Vorsteher von Or S. Michele vom 26. Mai 1365, worin dem Johannes aus Caverzaio die Ausführung übertragen wird[2]. Auch bei diesen Compositionen liegt der Ton auf den fleißig durchgebildeten Nebenscenen: so der Wochenstube Anna's, den Gästen beim Pharisäer, der Küchenfigur bei Martha. Bei der Auferweckung des Lazarus fehlt die energische Betonung des Wunderbaren, denn letzterer wird aus dem Grabe hervorgezogen, anstatt, wie bei Giotto, Auge in Auge dem Erlöser gegenüberzustehen. Der Stil Giovanni's läßt erkennen, wie er bemüht war, die Ausdrucksweise beider Schulen, der florentiner und sienesischen, sich zu eigen zu machen: schwungvollen Vortrag, Anmuth und Farbenpracht[3].

Agnolo Gaddi ist der Sohn Taddeo's und von ihm, nebst seinem Bruder Giovanni, dem Jacopo da Casentino zur Erziehung, dem Giovanni da Milano zur malerischen Ausbildung übergeben. In seinen Werken ist jedoch der Einfluß des letzteren weniger zu finden, als der seines Vaters, und zuletzt macht sich eine leichte, handwerksmäßige Ausführung geltend, welche der Erreichung eines seinen Talenten angemessenen Zieles hinderlich bleibt. Seine frühesten Leistungen waren der Kirche S. Jacopo zu Florenz gewidmet[4], von denen Vasari berichtet, daß eine ‚Erweckung des Lazarus' diesen so treu im Zustande der Verwesung dargestellt habe mit den besudelten Binden, den erloschenen, gelblichen Augen und dem Entsetzen der Zuschauer über den Geruch, daß man Agnolo für geschickter erklärt habe, als alle Schüler seines Vaters, ja diesen selber. Sollte dieses Bild in der That von Agnolo gewesen sein, möchte ein so schroffer Realismus nicht zu seinen Gunsten sprechen; doch ist in den authentischen Werken desselben kein derartiger Zug vorhanden. Das beste und wohl auch das älteste sind die Fresken in der Kapelle des ‚heiligen Gürtels' (della sacra cintola), der Pieve zu Prato angehörig: Compositionen

[1] I, 338.

[2] Vasari l. c. p. 572, n. 2: ‚Domini Capitanei, actendentes, quod Johannes pictor de Caverzaio etc. debet pinxisse cappellam sacristie Sancte Crucis intra certum tempus.' Rumohr bezog die Jahreszahl 1379 der Altartafel auf die Fresken selber.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 340 schreiben ihm noch ein Fresco zu im Kreuzgang des Carmine und ein zweites am Portal von S. Niccolò in Prato. Förster, Ital. Kunst II, 404, bemerkt richtig über jene Erweckung des Lazarus: ‚Aus dieser Darstellung spricht weder die kirchlich religiöse Auffassung der Erzählung, noch findet sie eine Erklärung in der etwaigen Absicht, das Ereigniß glaublich zu machen.'

[4] Vasari I, 636.

aus dem Leben Mariä und der Legende dieses Gürtels in zwei Reihenfolgen, ansprechend und, im Anschluß an Giotto's Compositionsweise, klar wie stilvoll vorgetragen. Die Legende berichtet, der Gürtel Mariä sei vom Apostel Thomas einem seiner Schüler übergeben worden und dann beständig in Palästina verblieben, bis Michele dei Dagomari aus Prato mit einigen Genossen im elften Jahrhundert nach Palästina kam, dort die Tochter des Besitzers jenes Gürtels ehelichte und mit ihr auch dieses Heiligthum erwarb. Er kehrte zurück nach Prato (wo er — nach Agnolo's malerischer Ansicht — auch landet) und wartete des Heiligthums in größter Sorgfalt. Er bewahrte denselben neben seinem Lager und hatte infolge dessen öftere Störungen seiner Nachtruhe, indem zwei Engel ihn aus dem Bett hoben und auf den Boden legten; doch ertrug er das bis an sein Ende und übergab erst bei seinem Tode dem Priester die Reliquie, mit der Bedingung, daß sie in der Hauptkirche einen ehrenvollen Platz erhielte, was auch im Jahre 1395 geschehen ist.

Wir bemerken in diesen Fresken eine durchgängig maßvolle und richtige Behandlung körperlicher Verhältnisse, breiten und sicher gezeichneten Faltenwurf, eine deutliche Gestensprache und ein mildes, harmonisches Colorit. Einzelne Compositionen sind verschönt durch Züge reinsten Gefühls: so die Begegnung Joachims mit Anna, die sich mehr an Giotto als an Taddeo Gaddi anlehnende, edel einfache Darstellung Mariä im Tempel mit der natürlichen Bewegung des Kindes nach den Eltern hin, die an Giotto's vornehme Auffassung anklingende Vermählung, die sehr zart empfundene Verkündigung. Andere Scenen sind nüchterner gedacht, vieles ist durch Reparaturen wesentlich alterirt, einiges ganz erneuert: so Tod und Himmelfahrt Mariä, Krönung und manches in den Fresken der Lunetten[1]. Vergleichen wir nun diese Leistung mit den Arbeiten Taddeo's in S. Croce, so erhellt, daß Agnolo's ganze künstlerische Auffassung Giotto viel näher steht als die seines Vaters, daß er mit größerer Ruhe und Würde, mehr im Rahmen epischen Erzählens und dabei mit feinerem Naturſinn, wie besserer Kenntniß der Proportionen, vorzutragen weiß. Er vermeidet, seine Hauptpersonen durch phrasenhaftes Beiwerk zu belasten, bleibt gleichmäßiger und einheitlicher in seinem ganzen malerischen Ausdruck und wirkt darum viel stilvoller und überzeugender auf den Beschauer als Taddeo. Wir haben seiner Zeit den allgemeinen Eindruck jener Fresken als einen recht lebhaften empfunden, da er manche Erinnerung an Giotto selber wachruft, die im Studium von Taddeo's Arbeiten seltener aufkommen will. Dabei gebietet Agnolo über eine freie und breite Technik und ein wahrhaft leuchtendes Colorit. Allerdings dürfen wir uns nicht verhehlen, daß diese Technik schon einen decorativen Charakter angenommen hat.

Derselbe tritt noch mehr zu Tage in den viel flüchtiger gearbeiteten Malereien der Chorkapelle von S. Croce, welche im Auftrage Jacopo's

[1] 1831 von Marini restaurirt.

degli Alberti ausgeführt sind und die Legende von der Auffindung des wahren Kreuzes behandeln. Diese ansprechende, für malerische Darstellung sehr passende Erzählung beginnt mit der Scene, wo Seth durch den Erzengel Michael einen Zweig vom Baume des Lebens erhält, nachdem er sich bittend an Gott für die Rettung seines Vaters gewendet. Seth findet bei der Rückkehr denselben verschieden und pflanzt in Gegenwart der Seinigen den wunderbaren Zweig auf das Grab Adams. Jahrtausende sind verflossen, der Baum ist mächtig emporgewachsen, endlich hat ihn Salomo fällen und als Brücke über einen Fluß legen lassen. Als die Königin von Saba anlangt und die Brücke überschreiten will, wird ihr offenbart, dies sei das Holz, an welches man einst den Messias heften würde, fällt nieder und verehrt es. Salomo läßt dasselbe nun entfernen und in den Teich versenken, um das Unheil abzuwenden. — Beide Momente sind, wie die der ersten Composition, in einer Lunette vereinigt. — Der Teich trocknet aus, und im Laufe der Zeit hat sich da, wo der Stamm versenkt ist, eine Quelle gebildet, welche vielen Kranken Gesundheit spendet, weshalb bei ihr ein Spital erbaut wird. Wir sehen im Hintergrunde dieses Spital und vorn, wie das Kreuz auf Befehl des Hohenpriesters aus diesem Holz gezimmert wird. Sobald die Kaiserin Helena nach Jerusalem kommt, läßt sie nach dem vergrabenen Kreuze forschen und erprobt, da sie drei findet, die Wunderkraft des echten, welches, an einen Leichnam gehalten, denselben ins Leben zurückruft. Die Kaiserin trägt darauf das Kreuz selbst in Procession nach Jerusalem. Später zieht Chosroes gegen die Römer, erobert Jerusalem und führt das Kreuz als Beute mit sich. Ein Engel fordert den Kaiser Heraclius auf, dasselbe zurückzuholen. Es erfolgt der Kriegszug: Chosroes wird enthauptet, Heraclius trägt abermals das Kreuz im Triumph nach Jerusalem; doch die Pforte schließt sich und öffnet sich erst wieder, als er barfuß und im Bußhemd demüthig herantritt. — In den sechs Compartimenten der Decke sehen wir dann noch die vier Evangelisten mit ihren Emblemen, Franz von Assisi und Johannes den Täufer.

Im ganzen machen diese Compositionen einen großartigen, freien und auch künstlerischen Eindruck; bei näherem Studium möchte man Vasari doch Recht geben, wenn er die Zeichnung schwach nennt [1], denn in der That mangelt hier der Charakter des Einheitlichen, den Agnolo in Prato so glücklich zu wahren verstanden hat.

Ein Altarbild, die Madonna mit Kind, umgeben von Engeln und Heiligen, besitzt die Akademie in Florenz; es ist jenes, welches Agnolo für S. Pancrazio malte [2].

---

[1] I, 646: ‚Non fu eccellente nel disegno.‘ Auf der Scene, wo Heraclius das Kreuz trägt, ist, nach Vasari, das Porträt Agnolo's im Profil, mit etwas Bart und rother Kapuze.

[2] Nr. 33 im Saal der gr. Gem.

Vasari berichtet, Agnolo habe seinen Sinn zuletzt auf das Praktische, den Handel, gerichtet[1], der ihm nützlicher geworden sei als das Malen; doch wird sich diese Notiz wohl nur auf die Söhne des Malers beziehen, welche im Handel zu Reichthum gelangt sind. Als Agnolo's Schüler nennt derselbe: Antonio da Ferrara, Stefano da Verona, Michele da Milano und Giovanni Gaddi, seinen Bruder.

Von einem Bilde Agnolo's, welches die Biographen nicht erwähnen, hat sich im Spital des Bigallo eine Notiz erhalten: für 10 Goldgulden malte er eine Verkündigung mit dem Donator Giovanni di Bucchero[2].

Antonio Veneziano bedarf der Erwähnung, da er, mehr noch als Agnolo Gaddi, sein Zeitgenosse, die Tradition Giotto's in Florenz lebendig erhielt[3].

Baldinucci macht ihn zu einem Toscaner und beruft sich auf handschriftliche Notizen im Archiv der Strozzi[4]; er habe sich, meint er dann, in Venedig lange aufgehalten und die Malerei von Agnolo Gaddi erlernt, der auch dort gearbeitet. Man habe ihn daselbst beauftragt, eine Wand in der Sala del Consiglio zu schmücken, doch sei er vor dem Neid der Genossen abgestanden und in seine Vaterstadt Florenz zurückgekehrt. Es liegt nun hier eine Verwechslung vor mit einem Antonius de Florentia, der 50 Jahre nach Antonio Veneziano lebte und von dem die Akademie der Künste in Venedig noch vier Tafeln besitzt[5]. Gerade in dieser Stadt ist von Giotto's Einfluß am Ende des Jahrhunderts noch keine Spur vorhanden[6], so daß es schwer glaublich wird, Antonio habe von Agnolo Gaddi in Venedig den florentiner Stil so vollkommen lernen können, wie er thatsächlich bei ihm sich ausprägt.

Vasari berichtet, Antonio habe sich in Florenz niedergelassen, um von Agnolo Gaddi die Malerei zu erlernen, und dabei die Achtung der Florentiner erworben. Später sei er nach Venedig zurückgekehrt, wo er den gedachten Auftrag erhielt, aber durch die Eifersucht der Maler sich genöthigt sah, wieder nach Florenz zu gehen. Die Chronisten erwähnen von den Arbeiten in Venedig nichts, und auch die in Florenz angefertigten sind nicht erhalten. Die ersten historischen Nachrichten tauchen in den Archiven von Siena auf,

---

[1] I, 641: ‚avendo egli indiritto l' animo alla mercanzia che gli era di migliore utile, tenendo perciò casa aperta in Venezia.'

[2] Milanesi bei Vasari I, 643, nota 2.

[3] Crowe und Cavalcaselle II, 56.

[4] I, 246 ed. cit.: ‚Questo pittore, secondo che io trovo nell' antiche vite de' pittori manoscritte nell' altre volte mentovata libreria de' manoscritti e spogli de' signori Strozzi, era veramente fiorentino e non veneziano ed anco fu cognominato Antonio da Siena e per alcun tempo ancora Antonio da Venezia; ciò fu a cagione dell' essersi egli molto trattenutto in quelle città.'

[5] Crowe und Cavalcaselle II, 56.

[6] Erst mit Gentile da Fabriano und Antonello da Messina kommt im fünfzehnten Jahrhundert ein neues Element in die byzantinische Kunstrichtung Venedigs.

wo Antonio 1370 mit Andrea Vanni im Dome thätig war; dann erscheint er 1374 in der Gilde der Aerzte und Apotheker[1] und heißt in den sienesischen Urkunden: Antonius Francisci de Venetiis, in der Matrikel Antonio di Francesco da Venezia, was die patriotische Conjectur Baldinucci's, er sei geborener Florentiner, widerlegt.

Die Malereien im Campo Santo zu Pisa lassen Antonio Veneziano als einen fleißigen Nachbildner der natürlichen Formen erkennen. Ihm fehlt jener Schwung der Phantasie, welcher den Stil Giotto's ins Leben rief, aber indem er sich frei hält von dem kühleren Realismus des Giovanni da Milano und mehr einer zarteren, genrehaften Richtung in Formgebung und Colorit huldigt, erscheint er als Vermittler des Quattrocento, giotteske Kunst in die Pfade Masolino's und Fra Angelico's hinüberleitend. Der Bilder im Campo Santo aus dem Leben des hl. Rainer wurde schon oben gedacht[2]. Sie zeigen, sogar im Stofflichen der Gewänder[3], fleißige Beobachtung der Natur, auch ist dem Auftrag der Farben große Sorgfalt zugewendet; wo sie erloschen sind, erkennt man noch den wohldurchdachten Umriß der Figuren[4]. Vasari bemerkt, er sei ein so tüchtiger Frescomaler gewesen, daß er Retouchen aufs Trockene verschmähte. Uebrigens gehört er auch zu den Restauratoren des Campo Santo und malte die sehr zierlichen Einfassungen der Bilder. Daß er zuletzt die Malerei verlassen, um sich mit chemischen Arbeiten, ja selbst mit ärztlicher Praxis zu beschäftigen, ist eine unerwiesene Behauptung des Vasari, der ihn dann 1384 an der Pest in Florenz sterben läßt. Da die Maler zur Gilde der Aerzte und Apotheker gehörten, sind chemische Arbeiten nichts Ungewöhnliches im Leben der Künstler.

Gherardo Starnina soll Antonio's Schüler gewesen sein, ebenso wie Paolo Uccello[5]; letzteres ist nicht glaublich, da Paolo beim Tode seines angeblichen Lehrers wohl kaum geboren war. Authentische Werke sind von Gherardo nicht erhalten. Infolge des Aufstandes der Ciompi, in den er verwickelt war, soll er nach Spanien gewandert sein und dort vielen Aufträgen entsprochen haben, die ihn wohlhabend machten. In Florenz erscheint er 1387 in der Gilde als Gherardo di Jacopo Starna[6]. Vasari schreibt ihm einen frühen Tod zu[7]. Da Masolino Starnina's Schüler war und dieser Antonio Veneziano zum Lehrer hatte, so ist nur soviel zu entnehmen, daß Starnina die Richtung Antonio's zu Masolino hin des näheren vermittelt und in dieser Eigenschaft für die Fortentwicklung der Kunst von Wichtigkeit ist[8].

---

[1] Vasari I, 661, nota 1. [2] Beschreibung bei Vasari I, 663 ss.

[3] Auch Vasari lobt die ‚abiti bellissimi'.

[4] Vasari I, 668: ‚disegnò Antonio con la penna graziosamente'.

[5] Vasari l. c. [6] Gualandi, Memorie, ser. VI, p. 182.

[7] Vgl. auch Richa, Chiese X, 347.

[8] Crowe und Cavalcaselle II, 71 ff. suchen durch die Werke des Antonio Vite von Pistoja, Starnina's Schüler, zu einer Vorstellung der Kunst seines Lehrers zu ge-

Haben wir in Giovanni da Milano, Antonio Veneziano und Starnina jene Richtung erkannt, welche zu der Formanschauung des Quattrocento hinüberleitet, Masolino und Masaccio vorbereitend, so betrachten wir nun in Kürze eine Gruppe minderer Giottisten.

Jacopo da Casentino entstammt, nach Vasari, der Familie des Cristoforo Landino aus Pratovecchio[1] und war Gehilfe Taddeo Gaddi's. Ihm ward der Auftrag, drei Tabernakel in Florenz, auch Decke und Pfeiler von Or S. Michele zu bemalen; an letzterer hat er Patriarchen und Propheten, im ganzen sechzehn Figuren, auf azurblauem Felde dargestellt, aber nur wenige Reste sind erhalten und lassen die handwerksmäßige Technik eines minderen Giottisten erkennen. In Pratovecchio, Poppi und anderen Orten jenes Thales soll er viele Werke ausgeführt und sich auch nach Arezzo begeben haben, wo er im alten Dom eine Reihe von Fresken malte, dann in der bischöflichen Kapelle und in S. Bartolommeo, S. Domenico und Agostino. Aber nur ein einziges Bild ist hier noch übrig, nämlich das Lunettenbild in S. Bartolommeo, Maria und Johannes in Halbfiguren darstellend, welche den ausgestreckten Leichnam Christi beklagen. Das Altarbild für Pratovecchio befindet sich jetzt in London[2] und überragt in der Ausführung jenen Ueberrest der Fresken von Arezzo. Jacopo gehört zu den Stiftern der Compagnia di S. Luca, welche 1349 ins Leben trat[3], und erscheint als Consigliere der Gilde neben Bernardo Daddi. Der Vorstand wird aus 4 Capitani, 4 Consiglieri und 2 Camerlinghi zusammengesetzt, S. Luca ist Patron und Haupt, Oratorium die Kapelle im Spital von S. Maria Nuova[4]; die Statuten verlangen, daß alle, welche sich immatriculiren lassen, vorher ihr Gewissen reinigen und die Sacramente empfangen, auch täglich 5 Paternoster und 5 Ave verrichten; ferner sollen die Mitglieder öfter im Jahre, zum mindesten aber einmal, die Communion empfangen. Merkwürdig bleibt, daß von den zahlreichen Mitgliedern wenig mehr als bloße Namen überliefert worden sind.

Seines Collegen im Rath der Gilde, Bernardo Daddi, ist oben gedacht worden.

Spinello Aretino stammt aus einer edlen Familie in Arezzo und wurde von Jacopo da Casentino unterwiesen, den er bald übertraf. Er repräsentirt am Ausgang des Jahrhunderts noch am reinsten die Intentionen der Schule und hat es verstanden, trotz handwerksmäßiger Flüchtigkeit und

---

langen und finden in den Fresken des Domes zu Prato (Kapelle) anatomisches Wissen und Verständniß der Form ausgeprägt, wie es Paolo Uccello u. a. besessen.

[1] I, 669.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 176. Enthält Scenen aus dem Leben des Johannes. Predella in den Uffizien, Saal d. a. M. Nr. 1292.

[3] Gaye, Carteggio II, 32 s.

[4] Nach Vasari fertigte Jacopo das Altarbild: S. Lucas die Madonna malend, an der Predella Bildnisse der Donatoren.

einer gewissen Herbigkeit der Zeichnung, sich einen lebensvollen, oft großartigen Ausdruck der Malerei zu schaffen.

Es ist anzunehmen, daß Spinello sich mit seinem Lehrer nach Florenz wandte und dort die von Vasari genannten Arbeiten für Barone Cappelli in S. Maria Maggiore ausführte[1], dann jene in Carmine und S. Trinità. Sein Ruf war dadurch gewachsen, und man verlangte ihn nach Arezzo, wo er fast allen Kirchen seine Thätigkeit widmete. Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt er von seinem Landsmann Don Jacopo, General der Congregation von Montoliveto, den Auftrag für ein Altarbild, dann für den Frescocyklus aus dem Leben des hl. Benedikt in der neuerbauten Sacristei von S. Miniato al Monte, in dem er seine ganze Kraft und Fähigkeit dramatischen, wundervollen Erzählens entfaltet, besonders in der edel und großartig empfundenen Composition S. Benedikt auf dem Todtenbett, von den Ordensgenossen beklagt, während oben der Selige auf einem blumigen, teppichartigen Pfade dem Himmel zuschwebt. Die Ausführung ist zum Theil sehr oberflächlich[2], das Colorit hell und bunt, die Gewandung mit Verständniß und Geschmack entworfen.

Ueber die Zeit, wo diese Fresken entstanden, sind wir nicht unterrichtet; dagegen erhalten wir aus dem Archiv des Domes in Pisa Notizen über die Ausführung der Legende von Ephysius und Potitus im Campo Santo, neben den Darstellungen des hl. Rainer[3], welche Spinello 1391 in Auftrag erhielt. Vasari rühmt diese Arbeiten als die schönsten und sorgfältigsten des Malers, und auch heute noch ist ihr energischer Stil bemerkenswerth, obwohl die Zeichnung hin und wieder arge Fehler aufweist[4]. Die Rechnungen ergeben, daß Spinello vom Werkmeister Parasone Grassi und dessen Nachfolger 150 Goldgulden für die Legende des Ephysius, 120 für jene des Potitus empfing und daß beide im März des Jahres 1392 vollendet waren[5]. Innerhalb der Jahre 1400 und 1401 malte Spinello Altarbilder in Florenz. Bei einer ferneren Anwesenheit in Arezzo entstand das Fresco des Engelsturzes für die Compagnia di S. Agnolo: In der Höhe thront Christus, von einem Chor

---

[1] I, 678 s. Nicht Barone, sondern sein Sohn Filippo war der Besteller.

[2] Förster II, 425 übertreibt, wenn er sagt: ‚War eine Figur untermalt, d. h. der Raum, wo sie steht, nothdürftig mit Farbe gedeckt, so wurde sie mit fingerdicken braunen Conturen umzogen und war fertig; jede weitere Nachhilfe wurde für überflüssig gehalten.‘ Burckhardt, Cicerone II, 2, 537, urtheilt mit Feingefühl: ‚Macht und ruhige Autorität ließen sich kaum treffender darstellen, als hier in Geberde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht.‘

[3] Angaben aus dem Rechnungsbuche der Dombauverwaltung bei Förster a. a. O. S. 425, Anm. ‚Magister Spinellus olim Lucc pictor de Aretio qui pingit ystorias s. Ephisii et Potiti.‘

[4] Förster a. a. O. S. 426 nennt in arger Uebertreibung diese Fresken ‚ein Denkmal äußerster Flüchtigkeit und leichtfertigster Auffassung (?)‘.

[5] ‚Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui *pinxit* ystorias etc. MCCCLXXXXII indictione XIV die XXI mens. Martii.‘

treugebliebener Engel umringt, während Michael heftig mit dem Satan kämpft, an dessen häßliche Gestalt Vasari die Geschichte knüpft, der böse Geist sei dem Maler im Traum erschienen und habe ihn zur Rede gestellt, warum er den Teufel so abschreckend zeichnete; Schreck über dieses Traumgebilde habe dann Spinello dem Grabe zugeführt. Das Fresco ist nicht ohne feierliche und großartige Würde[1]. Tafelbildern wandte Spinello technische Sorgfalt zu: so der thronenden Madonna mit Kind zwischen Paulus, Johannes dem Täufer, Andreas und Matthäus, in der Akademie zu Florenz, vom Jahre 1391, ein im übrigen schwaches Werk. Dieselbe Galerie besitzt noch eine Tafel aus S. Felicità, an welcher Niccolò di Pietro Gerini den rechten Flügel, sein Sohn Lorenzo das Hauptmotiv, die Krönung Mariä, und Spinello die linke Abtheilung malte[2].

Vasari berichtet nichts von dem Aufenthalt Spinello's in Siena[3], welcher in Gesellschaft seines Sohnes Parri auf Einladung des Caterino Corsino, Werkmeisters von S. Maria, am 1. October 1404 dort erschien, um für ein Jahr seine Dienste bei der Ausmalung des Domes zu widmen. Am 17. August 1405 verließen beide Siena, 1408 sind sie abermals dort beschäftigt[4], diesmal mit Verzieren des Saales der Prioren im Palazzo Pubblico. In 16 Abtheilungen sind hier die Geschichte des Kampfes der lombardischen Städte gegen Kaiser Friedrich I. dargestellt und Scenen aus dem Leben Alexanders III., welche für die Stadt besonderes Interesse haben mußten, da Rolando Bandinelli Sieneſe war. Am besten erkennt man die Zusammenkunft des Papstes mit dem Dogen und den Einzug in Rom. Die Ausführung ist auch hier eine mangelhafte, jedoch im ganzen decorative Einheit erzielt. Diese Bilder waren am 18. Juni 1407 für ein monatliches Salair von 44 Goldgulden verdingt worden, aber erst im März 1408 begonnen. Seine letzten Jahre hat Spinello in Arezzo verlebt, wo er am 14. März 1410 verstorben ist, wie die Todtenregister in der Fraternität beweisen[5].

Die beiden Gerini, Vater und Sohn, hat Vasari nicht beachtet, obgleich Niccolò di Pietro in der Entwicklungsgeschichte giottesker Kunst nicht bedeutungslos ist. Sein frühestes Werk, die leider sehr zerstörten Fresken im Kapitelsaal des Klosters von S. Francesco zu Pisa, Scenen aus der Passion, zeigen das Bemühen, den Ausdruck zu vertiefen und sich an bessere Vorbilder anzulehnen, so besonders die Auferstehung und das Noli me

---

[1] Gestochen von Lasinio 1821, als Tafel XVI der Frescobilder publicirt von Niccolò Pagni in Florenz.

[2] Gaye II, 433. [3] Auch Baldinucci weiß nichts davon.

[4] Rumohr, Ital. Forsch. II, 226. Milanesi, Doc. San. II, 20. 33. Förster, Beiträge 119 ff. Milanesi bei Vasari I, 694.

[5] Sein Alter betrug wohl nicht mehr als 77 Jahre und nicht 92, wie Vasari angibt. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 693.

tangere [1]. Zumal in den Umrissen seiner Figuren hängt er ganz von Giotto ab und ist in der Zeichnung der Extremitäten sorgfältiger als beide Gaddi, ohne jedoch im ganzen den imponirenden Ausdruck der Malerei zu erreichen, wie Agnolo Gaddi und Spinello in seiner herben Größe.

In Florenz begegnen wir Niccolò in der Sacristei von S. Croce, wo er neben dem älteren Bilde der Kreuzigung drei Passionsscenen gemalt hat, deren Charakter jedoch hinter dem der pisaner Fresken zurückbleibt. Im Typus des Auferstandenen finden Crowe und Cavalcaselle starke Verwandtschaft mit dem einer Tafel in der Akademie zu Florenz, welche den Namen Taddeo Gaddi's trägt [2].

Das Franziskanerkloster zu Prato besitzt im ehemaligen Kapitelsaal noch inschriftlich beglaubigte Fresken Niccolò's aus dem Leben des Evangelisten Matthäus und des hl. Antonius, schwächer im Stil als jene zu Pisa [3].

Lorenzo di Niccolò folgte der Richtung seines Vaters. Wandbilder sind von ihm nicht erhalten, wohl aber hat ein Altarblatt seinem Namen einigen Ruf verschafft, da die Mediceer es 1438 dem Convent von S. Marco in Florenz entzogen und dem von Cortona schenkten, wo es noch heute zu finden ist [4]. Es enthält die Krönung Mariä mit zehn Heiligen, darüber die Verkündigung, unterhalb die Anbetung der drei Weisen und zu den Seiten Scenen aus dem Leben des Dominicus. Ein zweites Bild ist im Stadthaus zu Gimignano zu finden, Motive von S. Bartholomäus; beide tragen die Inschrift des Laurentius Nicholai.

Die Familie der Bicci, Lorenzo Bicci der Vater, Bicci di Lorenzo der Sohn und Neri di Bicci der Enkel, ebenso wie Parri Spinelli, Sohn und Schüler des Spinello Aretino, letzterer 1387 geboren [5], gehören zu den Vertretern der untergehenden, handwerksmäßigen Richtung giottesken Stils. Von letzterem bemerkt Vasari, daß er seine Figuren so dehnte und verzerrte, wie kein anderer Maler vor ihm, und in der That sind die von ihm erhaltenen Fresken in S. Domenico, S. Francesco und Maria della Misericordia, sowie im Palazzo della Comunità von Arezzo, Beweise dafür [6], daß die Kunst

[1] Die Urheberschaft Niccolò's bestätigt die Inschrift an einem Tragstein der Decke, welche in der ‚Raccolta de' pitture antiche intagliate da Paolo Lasinio, Pisa 1820' ergänzt lautet: ‚Nicolaus Petri pictor de Florentia depinsit an. D. 1392.' Nach Förster, Beiträge, S. 202, war die Malerei für Lorenzo Ciampolini, dem der Kapitelsaal für sich und seine Erben zur Begräbnißstätte abgetreten worden, angefertigt.

[2] II, 192 f.

[3] An der Eingangswand noch einige Heilige, dort auch die Inschrift.

[4] Crowe und Cavalcaselle II, 194. [5] Vasari II, 275 s.

[6] l. c.: ‚Fece Parri le sue figure molto più svelte e lunghe che niun pittore che fusse stato inanzi a lui, e dove gli altri le fanno il più di dieci teste, egli le fece d' undici e talvolta di dodici: ne perciò avevano disgrazia, comecchè fossero sottili e facessero sempre arco o in sul lato destro o in sul manco; perciocchè, sicome pareva a lui, avevano più bravura.'

auf diesem Wege zur Karikatur gelangen mußte. Den Großvater Lorenzo di Bicci kennen wir als Maler, doch hat Vasari denselben mit dem Sohn verwechselt. Letzterer ist 1373 geboren und hat eine Anzahl von Bildern hinterlassen, die einen fast ununterbrochenen Ueberblick über seine handwerksmäßige Thätigkeit von 1420 ab[1] fast bis zu seinem 1452 in Florenz erfolgten Tode gestattet. Neri di Bicci hat in seinem Tagebuch von 1453—1475 alle gefertigten Arbeiten des näheren verzeichnet, und es ist wirklich staunenswerth, daß er in einer Zeit, wo Masaccio, Ghiberti, Paolo Uccello und Fra Angelico in Blüte standen, doch eine Unzahl seiner fabrikmäßig hergestellten und berechneten Producte in den Kirchen Toscana's anbringen konnte[2].

Die Schule Giotto's hat auch ihren Biographen und Theoretiker, den bekannten Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, welcher im Anschluß an den letzten bedeutenderen Vertreter der Schule, Agnolo Gaddi, deren Ziele und Technik durch das verdienstvolle Werk des Trattato wie in einem Nekrolog zu überliefern versucht hat[3]. Um das Jahr 1384 trat er bei seinem Lehrer ein, welcher damals die Wandgemälde der Cappella della Cintola schon vollendet hatte und nach dem Tode Orcagna's den Nimbus der gesammten, direct von Giotto herkommenden Schule in sich vereinigte, während Antonio Veneziano, Starnina, Giovanni da Milano eine zu den großen Realisten hin abzweigende Richtung vertreten. Zwölf Jahre lang stand er unter Agnolo's Führung, welche mit dessen Tode 1396 abschloß. Cennino ist voll des Lobes über seinen Meister, den er Taddeo vorzieht (Kap. 67), vielleicht wegen seiner besonderen technischen Fähigkeiten.

Förster hat dem ‚Tractat' wohl kein besonderes Studium gewidmet, sonst würde er nicht so geringschätzend von dem Naturstudium der Schule geurtheilt haben[4], indem er gewisse ungeschickte Winke, z. B.: Berge nach großen Steinen zu copiren (Kap. 88), oder die Ferne dunkler als die Nähe zu malen (Kap. 85), Bäume, Kräuter und Grün anzulegen (Kap. 86), als Beweise eines mangelnden Natursinnes überhaupt anführt, die fast allgemein gewordene Geistlosigkeit in der Schule betonend[5], ‚welche im Besitz der Vorschriften

---

[1] Vasari II, 49 versetzt Lorenzo di Bicci's Geburt in das Jahr 1400, doch ist er schon 1370 als Maler registrirt.

[2] Vgl. den umfangreichen Commentar Milanesi's bei Vasari II, 63—90.

[3] Ital. Ausg.: Il libro dell' arte etc., Firenze 1859, von den Gebrüdern Milanesi, auf Grund zweier Handschriften der Laurentiana und der Riccardiana. Deutsche Ausg. von Ilg, in den Quellenschriften für Kirchengeschichte, Wien 1871.

[4] II, 510 ff.

[5] Trotzdem hält er Niccolò di Pietro Gerini für einen Reformator, den er mit Cimabue vergleicht (II, 436): ‚Die Stimmung dieses Künstlers ist vorherrschend ernst, seine Bezeichnung von Gefühlen scharf und ergreifend; die Bewegung seiner Figuren von innen bedingt, seine Zeichnung in dem doppelten Bestreben nach Schönheit und individueller Charakteristik mit einem Erfolg gekrönt, wie er vor ihm nicht erreicht worden.'

des Stils sich nicht um die Quelle kümmerte, aus der er geschöpft worden'. Sehen wir nun den Trattato näher an, so ergibt sich aus den Kapiteln 85 bis 89, 169, vor allem aus dem 28., welches Förster zu beachten nicht in der Lage war, ein freudiger Naturſinn, der in erregter und selbst begeisterter Sprache sich kundgibt und um so anziehender wirkt, da es ein später Jünger des großen Meisters ist, der so empfinden kann. ‚Bemerke,' heißt es Kap. 28, ‚daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens das Studium der Natur ist. Es steht dies vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich wenn du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen. Ausdauernd ermangle keinen Tag, irgend ein Ding zu zeichnen, welches nie zu gering sein wird, um zu genügen, und herrlichen Nutzen wird es dir bringen.' Kap. 87 heißt es von der Zeichnung der Gebäude: ‚Gib die Eintheilung, daß die Gesimse auf der Höhe derselben zur Seite im Dunkel nach unten absteigen wollen, die Gesimse in der Mitte des Hauses mitten an der Vorderseite wollen ganz gleichmäßig sein, jene des Fundamentes unten wollen sich gegen oben erheben, umgekehrt wie die Gesimse oben, welche sich nach unten ziehen.' Kap. 144 handelt darüber, wie man Sammt, Leinwand oder Seide nachbilden kann; Kap. 181 ff. erläutern, ‚wie es eine nützliche Sache ist, nach der Natur zu modelliren', eine Thätigkeit, welche der Formkenntniß doch auf alle Weise hilfreich sein dürfte und hier in größter Ausführlichkeit besprochen wird. Nicht nur das Gesicht von männlichen oder weiblichen Figuren soll man abformen, sondern ganze Körper, die dann in Metall nachgegossen werden, ‚wie man es an vielen guten, nackten Figuren der alten Zeit findet'. ‚Auf gleiche Weise', heißt es Kap. 185, ‚kannst du Glied für Glied einzeln gießen, einen Arm, eine Hand, einen Fuß, ein Bein, einen Vogel, ein wildes Thier[1], und von jeglicher Beschaffenheit. Aber letztere müssen todt sein, weil sie den natürlichen Verstand nicht haben, noch die Ausdauer, ruhig zu stehen.' Kap. 186 handelt vom Abformen der eigenen Gestalt.

Cennini unterscheidet Maler, die aus edlem Sinne zur Kunst, und andere, die aus Armuth und Noth des Lebens ihr folgen, also Gewinnes halber. ‚Aber es sind über alle jene zu loben, welche nur aus Liebe und edlem Sinn zu genannter Kunst streben' (Kap. 2). ‚Ihr also,' heißt es im folgenden Kapitel, ‚die ihr aus edlem Sinne Liebhaber dieses schönen Strebens seid, kommet vor allen zur Kunst und schmücket euch vorher mit diesem Kleide: nämlich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Ausdauer.' Die Leitung eines Meisters aber ist erforderlich, ‚und je später du kannst, scheide vom Meister'[2]. ‚Agnolo behielt mich zwölf Jahre, wobei er mich auf solche Art zu malen unterrichtete, und

[1] Kap. 70 bemerkt er von den Thieren: da sie keine rechten Verhältnisse zu haben scheinen, ‚entwirf und zeichne sie nach der Natur'.

[2] Vgl. Kap. 27.

Agnolo malte viel schöner und frischer als Taddeo, sein Vater' (Kap. 67). ‚Du aber halte dich an diese Regel, nach der ich dich zu malen unterrichten werde, da Giotto, der große Meister, sich ihrer bediente.'

Vasari meint, geringe Erfolge in der Malerei hätten Cennini dahin gebracht, die gesammte Technik jener Kunst, wie andere verwandte Fertigkeiten, in einem Lehrbuch zu sammeln. Allerdings ist darin überwiegend das Handwerkliche und Materielle betont, aber ästhetische Betrachtungen über den Idealismus sind erst ein Product der neueren Zeit. Die Kapitel 1—3, 27—29, 104 geben eine für jene Epoche hinreichende Directive künstlerischer Auffassung: das ethische Moment ist zu Anfang als Basis des Ganzen hingestellt; wenn die Person des Künstlers sich hier ebensowenig, als es beim Theophilus und anderen mittelalterlichen Autoren der Fall ist, in den Vordergrund drängt, sondern die Leistung selbst, so liegt das im Geiste jener Zeit. Daß Cennino sich nicht als bloßen Handwerker in seinem Lebensberuf fühlte, hat er im ersten Kapitel betont: ‚Und sie (die Kunst) verdient mit Recht die zweite Stufe nach der Weisheit und die Krone von der Poesie.'[1] Der Werth dieses Tractates liegt nun darin, der Nachwelt die große Bedeutung jener Schule nochmals vor Augen und ans Herz gelegt zu haben. Da der technische Apparat, den er entfaltet, untrennbar vom Wesen derselben bleibt, so hat er ihr und aller Forschung nach ihm einen unschätzbaren Dienst geleistet, indem er die Mittel bot, zum vollen Verständniß jener Kunstrichtung zu gelangen. Vasari vermochte bloß ein einziges Bild von Cennini's Hand zu nennen, eine Madonna mit Heiligen unter der Loggia im Spital des Bonifazio Lupi, welches beim Umbau 1787 verloren ging[2]. 1396 mag Cennino nach Oberitalien gezogen sein. In Padua war durch zwei bedeutende Giottisten, Altichiero und d'Avanzo, eine Nachblüte giottesken Stils aufgesproßt und verlockte Cennino mit einigen Genossen zur Auswanderung. Vielleicht hat auch jener Markgraf von Soragna, Bonifazio Lupi, dem Padua einige Monumente verdankte, dazu beigetragen. Aus zwei vom Jahre 1398 datirten Urkunden jener Stadt erhellt, daß Cennino daselbst wohnte und zwar in Diensten des Francesco da Carrara, daß er eine Paduanerin, della Ricca, heiratete, und daß auch sein Bruder Matteo im Solde jenes Fürsten stand.

Andrea Orcagna.

Als ein selbständiger Geist, in den drei Schwesterkünsten hervorragend, steht Andrea di Cione, genannt Arcagnolo, in der Reihe derjenigen Künstler,

[1] Ilg a. a. O. S. XVII ist zwar der Ansicht: ‚immerdar redet er als Handwerker zu uns!' Doch möchte es schwer sein, bei einem Handwerker derartige Philosophie wirklich anzutreffen. Ich verstehe nicht, wie man anders die geistige Bedeutung des Künstlerthums ausdrücken will.

[2] Weitere Arbeiten vermuthen Crowe und Cavalcaselle (II, 53 f.) in Castelfiorentino, Gimignano ꝛc.

welche in Giotto's Geist einzudringen bemüht waren, obenan. Seine Hauptbeschäftigung war die Malerei, worin sein Bruder Nardo[1] ihn unterwies, und im Jahre 1343 erscheint er in der Matrikel dieser Kunst. Vasari bemerkt, er habe schon früh unter Andrea Pisano gelernt, aber sein Name findet sich nicht vor 1352 im Verzeichniß der maestri di pietra, so daß es glaublicher wird, er habe erst unter Neri Fioravanti sich mit Architektur und Plastik beschäftigt. Daß er eifrig dem Zeichnen obgelegen und, unterstützt von natürlicher Begabung, schnell ein solches Resultat erreichte, daß Nardo ihn bei den Fresken in S. M. Novella heranzog, berichtet Vasari ebenfalls, und es ist sehr glaublich, daß ein so energischer Geist mehr durch eigene Kraft und Intuition sich Giotto's Principien zu eigen machte, als auf dem Wege langer Unterweisung. Diese waren nach der Mitte des Jahrhunderts zu durch die Technik der Gaddi schon verdunkelt, aber Andrea's eigene Geisteskraft bahnte sich den Weg zu der ruhigen, vornehmen Größe des Altmeisters und in ihr fand er Maß und Ziel eigenen Schaffens. Hätte Orcagna in der Zeitströmung Leonardo's da Vinci gestanden, welche Erscheinung hätte er geboten mit seinem Gefühl für Anmuth, seinem ausgesprochenen Sinn für Rhythmus und Linienschönheit, seiner Schärfe der Beobachtung! Seine eigentliche Begabung entfaltet er als Florentiner im Wandbild, und hier ist der strenge Bau seiner Compositionen verklärt durch den milden Schein sienesischer Holdseligkeit und Unschuld. Orcagna ist nur er selbst, harmonisch und in sich abgeschlossen: so ward ihm die Aufgabe, die Kunstideale der beiden größten Schulen Italiens vereint erstehen zu lassen.

Daß die Werke Andrea Pisano's, welche mit Giotto's Ideen so im innersten Kern verbunden sind, ihn mächtig berührten, sehen wir aus dem biegsamen, elastischen Wesen seiner Figuren und dem großen, die Form herausbildenden Zug der Gewänder. In Verbindung mit seelischer und körperlicher Anmuth ergibt sich dann ein dem Geiste hoher religiöser Compositionen entsprechender Typus. Diese Gestalten in ihrer überirdischen Lebenssphäre sind wahr und überzeugend, sie tragen in sich selbst die Berechtigung ihrer Existenz, weil harmonisch aus reiner künstlerischer Intuition entsprossen. Orcagna's Werke sind ein Beweis dafür, daß ohne Glaubenskraft und Wärme lebensvolle Darstellung christlicher Ideale nicht gedeihen kann. In ihnen fluthen die durch Giotto erschlossenen Quellen der Phantasie in aller Frische, darum erhebt

[1] Nardo ist Abkürzung von Lionardo, Orcagna Verstümmelung von Arcagnolo. In der Matrikel der Steinarbeiter heißt er: ‚Andreas Cionis, vocatus Arcagnolus, pictor populi S. Michaelis de Vicedominis, juravit et promisit dicte arti, pro quo fidejussit Nerius Fioravantis magister in 1352 indictione sexta die XX ottubris.' Milanesi bei Vasari I, 594. Sacchetti bemerkt in der 136. Novelle: ‚E fra l' altre questioni mosse uno che aveva nome l' Orcagna, il quale fu capomaestro dell' oratorio di N. D. d' orto S. Michele, qual fu il maggior maestro di dipignere, che altro che sia stato da Giotto in fuori.'

er noch einmal die Kunst zu monumentaler Größe und verleiht ihr jene unsterblichen Reize, welche nur die innere Wahrheit objectiver Darstellung besitzen kann.

Nach technischer Seite hin steht in sorgsamer Abrundung des Körperlichen Orcagna schon dem Quattrocento nahe, verbindet er Giotto mit Masolino und Masaccio. Und ebenso wie er in Verschiebung und Verkürzung der Gestalten aufmerksame Beobachtung des Lebens kundgibt, weiß er auch das Medium der Luft ihnen anzupassen und sie dadurch räumlich wahrer hinzustellen, ohne daß, wie bei den Naturalisten der Schule, die Betonung des Einzelnen den Gesammteindruck zu stören vermöchte. Diese Unterordnung der Beobachtungsresultate in den Rahmen des hohen Stils läßt in Orcagna den genialen Meister erkennen.

Sein Hauptwerk im Fresco sind die Bilder der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella: Paradies, Hölle und Jüngstes Gericht[1]. Wann diese entstanden sind, läßt sich nicht genau bestimmen[2], doch pflegt man sie vor die 1357 vollendete Altartafel zu setzen.

An der Fensterwand der Kapelle befindet sich das Letzte Gericht. Oben im spitzbogigen Abschluß sieht man auf Wolken die Figur des Richters, geschickt dem Raum angepaßt, mit etwas geneigtem, mehr traurigem als zornigem Antlitz, die Erwählten einladend, die Verdammten abweisend; es folgen dann weiter unten zu den Seiten je drei Engel, zwei mit Passionswerkzeugen, einer mit der Posaune des Gerichts, hierauf die Apostel in zwei Reihen, von Maria und Johannes angeführt, welche fürbittend zum Richter emporschauen. Weiter unten, rechts von Christus: Patriarchen, Propheten, Martyrer und Auferstehende, links Verdammte. Einer durch die Hilfe eines Engels aus dem Grabe sich erhebenden Figur entspricht auf der anderen Seite ein Verworfener, von einem Teufel herabgezerrt.

Bei aller Strenge der Composition offenbart dieses Letzte Gericht doch ein hohes Maß künstlerischer Freiheit und seelenvoller Auffassung. Schön zunächst ist der Weltenrichter, in dem nicht sowohl der endliche Triumph, als Trauer um die verlorenen Kinder der Erlösung durchbricht. Dann ergreifen uns die mit weitem Flügelpaar in rhythmischer, vornehmer Bewegung heranschwebenden Engel, die würdevollen Apostel, die sanft geneigte, demüthig flehende Maria und die in seliger Wonne tanzenden Frauen bei den Erwählten; unter den Verdammten muß man die reiche Abstufung der Affecte von wilder Verzweiflung bis zu stiller Trauer bewundern.

---

[1] Vasari I, 595: ‚il quale fece anche in detta chiesa, pure a fresco, la cappella degli Strozzi in compagnia di Bernardo suo fratello.‘ Die Fresken im Chor sind vermuthlich 1358 untergegangen. Einige Ueberreste waren noch vorhanden, als Ghirlandajo seine Arbeit begann, die einen Theil der älteren Motive wieder ins Leben rief.

[2] Die Fresken lassen übrigens nur eine Hand erkennen; demnach scheint Vasari's Nachricht, daß Andrea und Nardo hier gearbeitet, hinfällig.

Die linke Wand enthält das Paradies.

Wie eine lichte Vision bauen sich, in himmlischer Ruhe gefriedigt, Gruppen auf bis zur Höhe, wo Christus und Maria in seliger Gemeinschaft thronen, zwei Herrschergestalten von königlicher Würde, Christus mit dem Scepter in der Linken, Maria die Hände über der Brust kreuzend. Zu den Seiten des Thrones zwei Reihen von Engeln in köstlichen Typen, leider sehr beschädigt, unter ihnen die Apostel und sofort in parallelen Reihen Bischöfe, Ordensheilige, Jungfrauen, mit Engeln untermischt, denen sich nach unten hin eine reich bewegte Gruppe aller Stände anschließt. In dem Felde unter dem Throne zwei musicirende, wahrhaft monumentale Engel, der eine in prächtiger Bewegung halb abgewendet vom Beschauer, sein Profil dem Herrscher zukehrend; etwas tiefer zwei weitere jugendschöne, posaunenblasende Gestalten. Alles ist in Freude und Friede getaucht und scheint den ergreifenden Tönen zu lauschen, welche durch den Himmelsraum ziehen. Etwas ermattend wirkt der Aufbau paralleler, sich halb zudeckender Reihen, so daß nur die unteren Figuren in voller Größe erkennbar sind. Studirt man aber das Einzelne, so öffnen sich immer neue Quellen der Bewunderung für diesen steten Wechsel anziehender und anmuthiger Typen, wie rhythmischer Bewegungen. Der schlanke Bau, die noble Einfachheit, der friedvolle Ausdruck gemahnen an Fra Angelico, ja es sind einzelne Figuren, die in ihrer visionären Haltung völlig seinem Stil angehören; daneben eine Kraft gewisser männlicher Typen, besonders unter den Bischofsfiguren auf der Seite rechts vom Beschauer, daß man denkt, Gebilden Masaccio's gegenüberzustehen. Die perspectivischen Verkürzungen, die halben Profilansichten gehen dann über alles hinaus, was etwa Giottino und andere zu leisten vermochten.

Allerdings ist nicht zu vergessen, daß nur ein Theil dieser Composition ursprünglichen Charakter bewahrt hat; doch läßt sich mit aufmerksamer Vergleichung eine Kenntniß des von Orcagna erreichten Zieles wohl finden, und da die Figuren der Höhe verhältnißmäßig wenig durch Retouchen gelitten haben, können wir von hier den Maßstab für das Uebrige entnehmen. Ganz bewundernswerth und des Quattrocento würdig sind die zwei Engelreihen, welche die Composition nach oben hin abschließen.

Die Hölle hat am meisten durch Feuchtigkeit gelitten: hier dürfte wohl fast alles übermalt sein und eine Abgrenzung des Originalen nicht mehr möglich. Vasari erzählt, Andrea habe sie nach Dante entworfen, den er eifrig studirte[1], und in der That ist sie die älteste auf uns gekommene Illustration zum Inferno der Commedia. Das Ganze zerfällt in mehrere durch Felswände geschiedene Höhlen, welche, in horizontalen Streifen sich folgend, die einzelnen Kreise der Uebelthäter bergen, wie sie Dante anführt[2]. Wirkt

[1] I, 595: ‚Nell' altra faccia fece l' Inferno con le bolgie, centri ed altre cose descritte da Dante del quale fu Andrea studiosissimo.'

[2] Nähere Beschreibung im Anschluß an Dante bei Dobbert, Beiträge 1878, S. 156 f.

nun die Aufreihung dieser Marterscenen anfangs ermüdend, so treten bei näherem Eingehen doch manche dramatisch äußerst wirksam hervor: so die Centauren am Blutteich, die rastlos umherfliegenden Lüstlinge, die mit Lasten anstürmenden Geizigen und Verschwender. Dabei ist von Behagen an raffinirter, henkermäßiger Quälerei, wie auf älteren Bildern, auch noch bei Giotto in Padua, nicht die Rede, vielmehr wirkt das Ganze maßvoller und geistiger.

Die Deckenmalerei zeigt in der Mitte das Wappen der Strozzi, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. In den Compartimenten treten, von Ornament umschlungen, symbolische Figuren der Tugenden auf, die Mitte nehmen Rundbilder von Dominikanern ein. Ein marmorartig gemalter Sims trägt die drei großen Compositionen der Decke.

Das Altarbild wurde von Tommaso di Rossello Strozzi 1354 bestellt, kam aber erst 1357 zur Ausführung, also nach der Lieferungsfrist, welche auf 20 Monate bestimmt war[1]. Diese Tafel besteht aus fünf auf einer Predella mit drei kleinen Compositionen ruhenden Abtheilungen. Die Mitte nimmt der von Engeln umgebene, thronende Christus ein, welchem der von Maria präsentirte Thomas von Aquin knieend ein Buch darreicht; hinter ihm stehen Michael und Katharina. Zur Linken von Christus der ebenfalls knieende Petrus, von diesem die Schlüssel empfangend; neben ihm Johannes, weiterhin Laurentius und Paulus. Der jugendliche Heiland, im Mosaikentypus, erinnert an Giotto's etwas strenges Ideal, während Thomas sehr individuelle Züge trägt. Von classischer Breite und Ruhe ist die Gewandung, sowohl bei Christus in dem großen Motiv des blauen Mantels, als bei Petrus und Paulus, Leistungen, die an Schärfe des Naturstudiums weit über Giotto hinausgehen und in das Quattrocento hineinragen. Paulus erinnert schon an Raffael. Dabei sind die Hände durchgängig fein und richtig gezeichnet. Die Farbe ist sehr hell und erreicht nicht die Wirkung der Frescomalerei. Höchst lebendig erzählt sind die Predellenbilder, besonders das mittelste, Petrus vor dem Herrn auf dem Meere.

Ein zweites Tafelbild findet sich im Dome zu Florenz und stellt den Schutzpatron der Stadt, S. Zanobius, vor, im Episkopalornat thronend und von Heiligen begleitet. Unter seinen Füßen allegorische Figuren von Lastern, Stolz und Grausamkeit, hinter ihm die Tugenden Mitleid und Demuth. Auch hier tritt uns vornehme Breite der Auffassung mit Naturstudium gepaart entgegen. Die ‚vier großen Kirchenlehrer' in der Kapelle der Medici zu S. Croce reihen sich diesem Bilde würdig an, während die Apotheose des sel. Johannes Gualbertus und die Madonna mit Kind, ebendaselbst, nur einzelne charakteristische Züge von Orcagna's Stil an sich tragen.

---

[1] Das verstümmelte Document bei Baldinucci I, 261, aus dem Archiv der Strozzi libro segn. B. cap. 18. Andrea heißt darin orchagnia, also nicht Orgagna, wie ihn bekanntlich Vasari zu schreiben beliebt. Vgl. auch Gaye I, 52: larchagnio.

1355 wurde Andrea Werkmeister von Or S. Michele und behielt dieses Amt bis 1359, wo inschriftlich das herrliche Tabernakel nach seinem Entwurf vollendet wurde[1]. Die plastischen Gruppen daran zeigen dieselbe Breite und den hohen Adel der Auffassung, wie die Fresken in S. Croce. Auch hier vereinigt sich giotteske Strenge mit sienesischer Anmuth zu eigenartigem Wohlklang. Die von Engeln emporgetragene Madonna bietet wohl das Höchste, was die Kunst jener Zeit überhaupt vermochte. Dabei ist die Glättung des Marmors eine höchst sorgfältige. Im Anblick dieses Kunstwerkes aber begreift man, daß der Geist, in dem es erstanden ist, von Giotto und Andrea Pisano seine Richtung empfangen hat, und die Reliefs am Campanile und Baptisterium wie die Blüte der Frucht voraufgehen mußten[2].

Seine Thätigkeit in Or S. Michele unterbrechend, war Andrea nach Orvieto gereist, wo er Anfang Juni des Jahres 1358 anlangte und am 14. in Gegenwart des Apostolischen Legaten Messer Egidio (d'Albornoz) von den Signoren als Capomaestro am Dombau eingeführt wurde[3], und zwar mit einem Gehalt von 300 Goldgulden für ein Jahr, während dessen er ohne besonderen Consens der Behörden keine anderen Arbeiten vornehmen durfte. Andrea verpflichtete sich, nach Schluß seiner Aufgabe in Or S. Michele das Amt in Orvieto anzutreten, durch welches ihm alle Maurer-, Maler- und Mosaikarbeiten am Dom von Orvieto unterstellt wurden und das ihn von allen Real- und Personallasten frei machte[4]. Mit Vorbehalt einer viermonatlichen Kündigung sollte dieser Vertrag von Jahr zu Jahr erneuert werden.

Andrea kehrte nach Florenz zurück, um die Arbeiten an Or S. Michele zu fördern, und traf im Februar 1359 wieder in Orvieto ein, nun in Gesellschaft seines Bruders Matteo, des Bildhauers. Auch diesmal weilte er nur einen halben Monat und sah sich auf alle Weise von den Bürgern gefeiert. Nach Ablauf der bedungenen 14 Monate, also im October 1359, widmete er dann seine Kraft ganz dem Ausbau des Domes, wurde aber im Februar 1360 nach Florenz zurückberufen, wohl um die Arbeiten in Or S. Michele zu vollenden. Nach einigen Monaten ersuchten die Signoren

---

[1] Gaye I, 52. Das Altarbild ist die oben genannte Madonna von Daddi. ‚Andreas Cionis Pictor Florentinus Oratorii Archimagister extitit hujus, MCCCLIX' lautet die Inschrift. Andrea war also vornehmlich Maler.

[2] Nähere Beschreibung des Reliefs am Tabernakel bei Dobbert a. a. O. S. 158 f. Vgl. Vasari I, 605 s.

[3] Das Instrument wurde im Giornale Storico degli Archivi Toscani 1859 a pag. 100 publicirt, dann bei Milanesi, Scritti varj sulla storia dell' Arte Toscana, Siena 1873, a pag. 233, und bei Luzi, Duomo d' Orvieto, Firenze 1866, a p. 364.

[4] ‚E in quella con ogni debita solecitudine e diligentia lavorerà e adoperassi di far murare, e di fare imagini, dipingere di pinello, mectare de musaico, fare lustrare figure facte de marmo etc.' L. c. p. 365.

von Orvieto um seine Rückkehr, welche am 8. August erfolgte[1]. Aber nur einen Monat lang behielt er sein Amt, denn am 12. September wurde der Contract mit Orvieto annullirt, vermuthlich weil längere Abwesenheit vom Dombau die Behörden gekränkt hatte. Einige Zeit noch fesselte ihn das an der Fassade des Domes begonnene Mosaik, wofür ihm 1362 Bezahlung zu theil wurde[2], nachdem eine Commission zur Prüfung der Arbeit sich über die Dauerhaftigkeit der Glaspasten nicht günstig ausgesprochen hatte.

Verliefen diese Beziehungen Orcagna's zu Orvieto nicht besonders ehrenvoll, so mußten ihn die Erfolge in seiner Heimat dafür trösten. Er war 1356 Mitglied der Commission für den Ausbau des Domes geworden, und das von ihm entworfene Pfeilermodell wurde angenommen.

Ein Document vom 25. August des Jahres 1368 ergibt, daß Andrea sich leidend befand, denn die Vorsteher der Wechslergilde übertrugen an Jacopo, seinen Bruder, die Vollendung der Tafel von S. Matteo, welche ihm am 15. September 1367 für einen Pilaster von Or S. Michele verdingt worden war. Aus einem Protokoll von Ser Giovanni di Ser Francesco Buonamichi geht hervor, daß Andrea 1376 nicht mehr lebte; zugleich erfahren wir, daß er Francesca di Bencino Azzucci zur Frau hatte und zwei Töchter besaß: eine, mit Namen Tessa, verheiratet an Ruggero di Benedetto, und eine zweite, Romola, Frau des Cristoforo Ristori[3].

Vasari bemerkt, ‚unter den Schülern Andrea's sei keiner tüchtiger gewesen als Francesco Traini, welcher für einen Herrn aus dem Hause Coscia in S. Caterina zu Pisa eine Tafel mit dem hl. Dominicus malte und dann in derselben Kirche noch ein zweites Bild mit dem hl. Thomas und zwar mit Hilfe eines alten Bildnisses aus der Badia von Fossanuova, wo jener 1323 gestorben war'[4].

Die Forschungen Bonaini's haben nun ergeben, daß Francesco Traini mit der Familie Andrea Orcagna's in verwandtschaftlichen Beziehungen stand[5], zugleich aber auch, daß er nicht dessen Schüler war. In der That ist es nicht glaublich, daß Andrea, 1343 in der Gilde der Aerzte und Apotheker immatriculirt, den Traini unterwiesen habe, da jener 1345 die Tafel des hl. Dominicus vollendete, welche ihn als fertigen Maler hinstellt. Außerdem wird Traini schon 1322 als Zeuge berufen, kann also nur ein älterer Zeitgenosse von Andrea Orcagna gewesen sein[6]. Eine alte Notiz im

---

[1] Briefe der Signorie von Florenz aus dem Staatsarchiv bei Vasari I, 619. Andrea wird darin von der Schuld am Ausbleiben entlastet. Im Auszug bei Gaye I, 512.

[2] Giorn. stor. l. c. p. 110 Vertrag über das Mosaik. Andrea erhielt 60 Goldgulden.

[3] Bonaini, Memorie inedite p. 105. 106. Milanesi bei Vasari I, 608.

[4] I, 611 f. Vasari irrt, denn Thomas starb 1274.

[5] Mem. ined. p. 6. 7.

[6] Siehe das Document bei Crowe und Cavalcaselle II, 36, Anm. 12.

Buch der entrata und uscita von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja besagt jedoch, daß ‚Maestro Francesco in der Bottega Andrea's arbeite'[1], und es dürfte kein Zweifel sein, daß dieser Francesco wirklich Traini ist. Ciampi[2] erwähnt dann noch ein Document, nach welchem Francesco del Traino 1341 eine Fahne für eine Bruderschaft gemalt habe. Erhalten sind nur die beiden Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben von S. Thomas und S. Dominicus in Pisa.

S. Thomas in der Glorie erscheint sitzend mit offenem, dem Beschauer zugekehrten Buche, zu den Seiten stehen in kleineren Figuren Aristoteles und Plato, ihm geöffnete Schriften hinhaltend. Ueber ihm in einer Mandorla schwebt Christus, von dessen Munde Strahlen auf Thomas herabgehen; etwas tiefer, an den Seiten des Giebelfeldes, erblickt man Moses, Paulus und die vier Evangelisten, welche ebenfalls Strahlen geistiger Communication auf Thomas hinsenden. Unten rechts und links eine Reihe von Mönchen, welche nicht minder durch Licht aus den Werken S. Thomas' berührt werden, die jener unter dem geöffneten Buch auf den Knieen trägt. In der Mitte zwischen letzteren beiden Gruppen der besiegte Averroes, hingestreckt. Die Malerei ist mit großer Feinheit, miniaturartig zart durchgeführt, offenbart aber in den schlanken Formen und milden Zügen eher sienesischen als florentiner Charakter, während der strenge Bau der Composition dann wieder an Orcagna erinnert[3].

Das zweite Bild, nach Vasari ‚für einen Coscia gemalt, dessen Ruhestätte in der Kapelle von S. Domenico zu Pisa gelegen ist', finden wir in der Akademie daselbst. Der Inschrift nach ist es jedoch nicht für einen Coscia gefertigt, sondern für Giovanni Coco, Werkmeister am Dom zu Pisa[4]. Albizzo delle Stadere hatte einen Altar für S. Caterina in Pisa gestiftet, und Traini sollte die Tafel dazu malen[5]. Die Mitte nimmt die aufrecht stehende Figur von S. Dominicus ein, Lilie und Buch tragend, darüber Christus mit der Aufschrift: ‚Ich bin das Licht der Welt', eine Gestalt, welche an vorgiotteske Typen erinnert. Die Seitenflügel enthalten je vier Darstellungen aus dem Leben des Heiligen, in den Giebelfeldern Halbfiguren der Propheten. Sienesische Malweise ist vorherrschend, auch in dem schwärmerischen, doctri-

---

[1] ‚maestro Francesco lo quale istae in botegha dellandrea'. Dieses Buch ist jetzt im Archiv des Hospitals von Pistoja, es fängt 1310 an und geht bis 1349. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 613, nota 2.

[2] Notizie inedite p. 117.

[3] Inschrift ist nicht vorhanden.

[4] Sein Testament von 1346 ist erhalten, vgl. Bonaini p. 9 s. Die Inschrift lautet: ‚Hoc opus factum fuit tempore Domini Johannis Coci ... ii (operarii) opere majoris ecclesie s. Marie pro comuni pisano pro anima Domini Albisi de Stateriis de pe .. supradicte Franciscus Traini pin.'

[5] Bonaini l. c. p. 11. 12. 109. Crowe und Cavalcaselle II, 34.

nären Geist der Bilder, so daß von einer Schule Orcagna's vom Standpunkt malerischer Kritik aus nicht die Rede sein kann.

Wie reich gestaltete sich die Ernte von Giotto's künstlerischer Aussaat in ganz Italien! Ueberall war Begeisterung angefacht für künstlerischen Schmuck; alle neu erstehenden Kirchen und Kapellen bedeckten sich mit Fresken, und wo sie in älteren Bauwerken mangelten, wurden sie hinzugefügt. Dem Schmuck der Wände folgten die Altartafeln, auf Goldgrund reich gemalt, in köstlichem, geschnitztem und vergoldetem Rahmenwerk, oder eingefaßt von edlem Marmor und Mosaik, wie in Or S. Michele. Die Kreuzgänge der Klöster, Kapitelsäle, Begräbnißkapellen legten wetteifernd das Festgewand bilderreichen Schmuckes an, auch städtische und andere Paläste verlangten jene Weihe der Kunst in Verherrlichung großer Thaten oder bürgerlicher Macht und Tugenden durch symbolische Cyklen. Giotto's universale Künstlerkraft hatte der Gedankenmalerei ein weites Feld erschlossen, und in seiner Legendenpoesie war eine neue Welt freundlicher Beziehungen zur Natur entstanden; dazu kam eine reichere Form der Symbolik auf scholastischer Grundlage, die, wenig malerisch an und für sich, doch imponirender Züge im Aufbau stattlicher Compositionen und künstlerischer Reize nicht entbehrte. Wo gab es damals in ganz Italien eine Kirche, Convent oder Stadthaus, wo nicht Gruppen von Malern beschäftigt waren, und wie wenig ist überkommen im Vergleich zu der Fülle von Namen, wie sie die Verzeichnisse der Gilden und Kataster uns darbieten! Und wie viel ist untergegangen in der Roheit jener Epoche, wo man sich rühmte, die Quellen alter und neuer Weisheit vereint zu besitzen!

Zweiter Abschnitt.

Die Schule von Siena.

Simone Martini. Lippo Memmi. Die Lorenzetti.

In Siena hatte Duccio die Fortentwicklung der Malerei auf Grundlage des Byzantinismus erfolgreich unternommen. Der conservative, ruhige Geist jenes Volkes, durch einen tief religiösen, mystischen Zug bestimmt, hielt die Einfachheit der Sitten strenger aufrecht als andere Städte Italiens und verschmähte jenen Wechsel im Parteiregiment, wie er die Nachbarrepublik Florenz so oft in ihren Grundfesten erschütterte. Bei dem Uebergewicht der Volkskraft über den Adel bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts hinein blieb die Verfassung lange aufrecht, darum zeigt sich auch in der Malerei eine ruhige, stetige Entwicklung, die gegebenen Elemente bewahrend, verschieden vom Charakter florentiner Kunst, deren freiere Impulse, scharfumgrenzte Formsprache und philosophische Kraft einem politisch hochentwickelten Volke zugehören. Siena, die Stadt der hll. Katharina und Bernardin, behält

den streng religiösen, kirchlichen Geist überlieferter Formenwelt, deren innersten Kern sie mit den Blüten schwärmerischen Empfindens, holdseliger Anmuth und Milde umkleidet. Während in Giotto's Ideenwelt ein großer speculativer Zug an David und Paulus erinnert, ist es hier die sanfte Sprache der Mystiker, welche die hohen Wunder göttlicher Offenbarung schildert: im Gewande paradiesischer Heiligkeit voll innerer Größe treten die Gebilde sienesischen Pinsels vor unser prüfendes Auge, überladen mit goldenem Ornament, wie Miniaturen ins Große übertragen.

Vasari bemerkt, die Sonette Petrarca's und die Erwähnung in einem von dessen Briefen hätten dem armen Leben des Maestro Simone mehr Ansehen verliehen als alle seine Werke[1]; aber wer möchte nicht heute auch ohne die Lobsprüche des Dichters[2] denselben für einen der edelsten Künstler des Jahrhunderts erklären? Simone, der als solcher in der That nur dem Giotto weicht, dessen Blüte aber in etwas spätere Zeit fällt, ist 1283 geboren als Sohn eines Martino. Ueber seine Ausbildung verlautet nichts Bestimmtes, doch ist ein Schulverhältniß zu Duccio wohl anzunehmen, sei es auch nur, insofern Simone sich dessen Richtung zum Muster nahm. Vasari nennt ihn Memmi, nach dem Namen seines Schwagers, und stempelt ihn zu einem Schüler Giotto's, was auch Baldinucci anzunehmen scheint[3].

Simone's frühestes Werk befindet sich im Palazzo Pubblico zu Siena, wo er im Jahre 1315 ein umfangreiches Wandbild, die Madonna mit Heiligen, in einem Rahmen von Wappen und Schildern fertigte[4]. In stiller Feierlichkeit thront hier Maria, das bekleidete und stehende Kind auf ihrem Schoße haltend. Ihr Kleid ist reich mit Goldornament bedeckt, in der Haltung prägt sich Anmuth und Würde aus[5]. Daneben stehen Engel und Heilige, fünfzehn auf jeder Seite, von denen acht die Tragstäbe des Baldachins fassen, welcher sich über die Gruppe hinbreitet. Im Vordergrunde knieen zunächst zwei Blumenkörbe darreichende Engel, dann die Schutzheiligen der Stadt: Ansanus, Savinus, Crescentius und Victor. Die Figuren treten in Reihen auf, und zwar auf stufenweis erhöhtem Boden, wo sie nicht ohne Raumgefühl geordnet sind. Große Anmuth zeigen die blumenspendenden Engel, nicht minder ist in den Heiligen Begeisterung und fromme Hingabe verkörpert. Das aus dem Byzantinismus stammende decorative Element bekundet sich im goldbedeckten Kleid der Madonna, im reichen Schmuck der Katharina, in der zierlichen mit Details belasteten Architektur. Mit seiner glatten Ausführung wirkt das Ganze wie eine Miniatur ins Kolossale übersetzt. Byzantinische Reminiscenzen finden sich übrigens auch bei den männlichen, etwas herben und ält-

[1] I, 546. [2] Ep. fam. lib. V, 17; Sonetti 57. 58. 100. [3] I, 162.

[4] Inschrift: ‚Mille trecento quindici volte era et delia avia ogni bel fiore spinto . . et juno già gridava i mi rival. S . . A . man di . . Symone.' Vasari I, 567.

[5] Das ernst und streng blickende Kind zeigt noch ganz byzantinischen Typus.

lichen Typen, die kein besonderes Naturstudium verrathen; überhaupt ist das weibliche, sinnige Anmuth und friedvolle Gemeinschaft betonende Element vorwaltend. Historische Bedeutung bekommt das Werk dadurch, daß die Heiligen und Engel als Fürsprecher der Republik am Throne der Madonna erscheinen, unter deren besonderen Schutz Siena gestellt war, und am Sockel des Thrones liest man Verse als Antwort der Jungfrau auf die Widmung der Heiligen[1]. Die Sala del Consiglio diente als Berathungszimmer für Staatsangelegenheiten, und insofern ist dieses Fresco ein religiöses Historienbild, verwachsen mit der Geschichte der Stadt selber. ‚Die Blumen', heißt es in der Antwort der Jungfrau, ‚erfreuen mich nicht mehr als gute Rathschlüsse. Sehe ich aber einen, der selbstsüchtig mich verachtet und mein Land betrügt, der, je schlimmer er redet, um so mehr gelobt wird, der sei mit jedem, der so denkt, verworfen.'

Die Farbe hatte schon frühzeitig durch Nässe der Wand gelitten, denn der Maler selbst war genöthigt, manches aufzufrischen; eine Anzahl Köpfe wurde erneuert, auch der der Madonna selbst, wie man an den Nahtspuren erkennt. Man hat das Fresco seit della Valle dem Mino zuschreiben wollen, welcher 1289 im selben Palazzo eine Madonna mit Heiligen malte; aber die geringe Zahlung[2] schon, die ihm zu theil wurde, mußte Bedenken erregen; dann hat 1289 derjenige Theil des Palastes, welcher den Rathssaal umfaßt, noch nicht bestanden.

Das nächste Werk, ein Tafelbild, stammt aus dem Jahre 1320 und befindet sich im bischöflichen Seminar zu Pisa. Es besteht aus sieben größeren Tafeln und zeigt Maria, umgeben von Heiligen, im mittleren Giebelfeld den Erlöser mit Buch, von Propheten begleitet. Es war für das Dominikanerkloster S. Caterina bestimmt und trägt den Namen Simone's[3]. Auch hier ist eine Stimmung feierlicher Andacht ausgeprägt, welche die Heiligen in übermenschliche Ferne rückt, das Technische dabei von höchster Feinheit und Glätte, wie bei Miniaturen. Der byzantinische Charakter prägt sich durch zierliches goldenes Ornament mit Perlen und Edelsteinen an Gewändern und Nimben aus. Nur altflandrische Meister haben Derartiges mit solcher Geduld und Freude am Kleinsten darzustellen vermocht. Simone documentirt sich hier als entschiedener Nachfolger Duccio's, und wenn Rumohr

---

[1] Milanesi bei Vasari I, 563 ss. und in den Scritti varj sulla Storia Toscana a pag. 125.

[2] Milanesi, Scritti varj, p. 99: ‚1289, XII augusti. Item XVIII libras, magistro Mino pintori pro suo salario, quia depinxit Verginem Mariam et alios sanctos in palatio Comunis etc.'

[3] Vgl. den Bericht bei Förster II, 293 ff., welcher die Tafeln unter Giotto's Namen in der Akademie zu Siena entdeckte, dann weitere in einer Stube des Seminars, darunter das Mittelbild. Mit Hilfe Milanesi's gelang es, die Stücke bis auf eines dem Verkauf zu entziehen.

bemerkt[1], ‚er habe, wie Giotto unter den Florentinern, so unter den Sienesen der neueren Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitigen Auffassung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen', so dürfte sich vielmehr das Gegentheil feststellen lassen, Simone habe die Welt seiner Anschauungen, das Typische, über die Wirklichkeit in eine reine Sphäre der Heiligkeit und Vollendung emporgetragen und die überlieferten Formen durch Adel und Zartheit diesem Ausdruck religiöser Verehrung dienstbar gemacht.

Um dieselbe Zeit übernahm Simone einen zweiten Auftrag, ein Tafelbild für das Dominikanerkloster in Orvieto, welches sich jetzt, doch ohne Giebelstücke und Predella, in der Fabbrica des Domes befindet. Es führt seinen Namen und die Jahreszahl 1320 (1321?). In der Mitte sehen wir die Madonna mit dem Kinde, welches in einer Hand die Weltkugel trägt, mit der andern den Mantel zusammenhält, ein schon von Duccio verwendetes Motiv. Die hll. Petrus, Paulus, Magdalena und Dominicus in Halbfiguren füllen die Seitentafeln. Die Ausführung kann man nur mit derjenigen altflämischer Meister vergleichen. Das Colorit ist hell, aufs feinste vertrieben, läßt aber kein eigentliches Relief aufkommen, wie überhaupt die geringe Modellation Simone's seinen Bildern einen schwächlichen Charakter gibt.

Ein zweites Bild in der Fabbrica ist, obgleich ohne Signatur, neuerdings dem Simone zuerkannt worden[2], während ein drittes in Privatbesitz überging. Es zeigt wiederum die Madonna mit Kind, letzteres die Mutter liebkosend, ein sehr anmuthiges Motiv, sodann auf den vier Seitenstücken Johannes, Paulus und zwei weibliche Heilige. Das Bild ist vielfach beschädigt.

In sienesischen Documenten finden sich Notizen über Arbeiten Simone's in den folgenden Jahren. So hatte er 1321, als er sein Fresco in der Sala del Consiglio restaurirte, eine Madonna mit Heiligen und eine Kreuzigung vollendet, im folgenden Jahre malte er in der Loggia des Stadtpalastes und für die Biccherna einen S. Cristoforo. Im Jahre 1324 schließt er eine Ehe mit Giovanna, der Tochter des Malers Memmo di Filippuccio, und wird so mit Lippo Memmi verschwägert, der ihn bei seinen Arbeiten unterstützt. Dann folgt 1328 sein Reiterbild des Guidoriccio Fogliani de' Ricci in der Sala del Consiglio, gegenüber dem ersten großen Fresco.

Auf einem kräftigen, etwas plumpen weißen Rosse mit gemusterter Decke sitzt der Feldherr von Siena in stattlicher Haltung mit Commandostab in der Rechten, unter reichgesticktem Kleide den Panzer tragend. Dazu paßt die Scenerie: er reitet durch ein von Pallisaden flankirtes Thal, welches Hügel

[1] Ital. Forsch. II, 92. Byzantinische Weise ist auch in der grünen Untermalung des Fleisches zu erkennen. Die männlichen Typen, besonders Johannes, gleichen völlig Duccio's ältlichen Figuren.

[2] Crowe und Cavalcaselle I, 242.

mit Burgen einschließen[1]. Für den Maler der Anmuth und Grazie muß die Energie, mit welcher dieses Reiterbild aufgefaßt ist, höchst bemerkenswerth erscheinen.

1329 malte Simone zwei Engel für den Altar in der Kapelle der Signoren und decorirte Staatsgebäude in Siena und Ansedonia, 1331 befindet er sich in Arcidosso und Castel Piano. Vom Jahre 1333 stammt das Bild für den Altar des hl. Ansanus, jetzt in den Uffizien, welches die Verkündigung Mariä zwischen S. Ansano und S. Giulietta darstellt[2]. Wir finden hier zwar Simone's Namen mit dem des Lippo Memmi vereinigt, doch keine Verschiedenheit der Hände macht sich bemerkbar. Nach der Urkunde fiel nämlich dem Lippo die reiche Goldornamentirung zu, wofür er 70 Goldgulden erhielt[3]. Auch hier ist der Sinn für das Typische, Ueberkommene mit tiefem Verständniß für das Hohe, Heilige gepaart: Maria, in abwehrender Geste ihr Erschrecken kundgebend und die Augen halb schließend, ist von einer Atmosphäre der Heiligkeit umgeben, die alles Irdische fernhält. Dazu die wunderbare Hingabe des Engels. Wer vermöchte solcher Offenbarung zu widerstehen? Sehnsucht erwacht in uns nach einer Welt, in der so himmlische Gestalten leben und gebieten.

Weder von Vasari noch von Ghiberti findet ein Bild Erwähnung, das die Kirche S. Lorenzo Maggiore in Neapel bewahrt und das mit ‚Symon de Senis' bezeichnet ist[4]. Es stellt die Krönung des Königs Robert von Neapel durch seinen Bruder, den Erzbischof Ludwig von Toulouse, dar und ist von einen Rahmen mit französischen Lilien umschlossen. Die Figuren haben Lebensgröße und heben sich vom ornamentirten Goldgrund in sehr lichten, warmen Tönen ab, die Ausführung ist zart und das Colorit verschmolzen. Daß der Maler längere Zeit am Hofe König Roberts geweilt habe[5], der ja später auch Giotto nach Neapel rief, erscheint sehr glaublich; es dürfte wohl auch der ‚Maestro Simone', dessen alte Nachrichten als des Autors verschiedener Bilder in Neapel gedenken, ohne über seine Herkunft sich auszulassen, kein anderer sein als Simone Martini.

Vasari berichtet[6], derselbe habe in S. Francesco zu Assisi acht Figuren als Kniestücke gemalt. Crowe und Cavalcaselle theilen ihm dann[7] noch die dem Puccio Capanno zugeschriebenen Malereien zu und bemerken, erst in

---

[1] Vasari I, 548 nota 2. Doc. Sen. I, 218. Am Sockel das Datum 1318 (restaurirt).

[2] Im Corridor, dreitheilig, unter Nr. 8. 9. 10. Es kam 1799 dahin.

[3] Doc. Sen. I, 218.

[4] Vgl. den Bericht von Förster, der es auffand, im Deutschen Kunstblatt 1857, S. 148.

[5] Schulz, Denkmäler III, 165. Eine Urkunde vom 23. Juli 1317 befiehlt den Schatzmeistern von Principato und Terra di Lavoro, dem Ritter Symone Martini die jährliche Provision von 50 Unzen Gold zu zahlen. Vgl. Förster II, 299 Anm.

[6] I, 557. [7] II, 242 ff.

Assisi bewähre er sich als Frescomaler. Die Urkunden ergeben nichts über die Arbeiten in der Martini-Kapelle, welche im Auftrage des Cardinals Gentile de Montefloris, aus dem Franziskanerorden, gefertigt wurden; doch scheint der Stil Simone's in ihnen ausgeprägt zu sein, wie die sorgfältig gezeichneten Umrisse, die Einzelheiten im Kopf- und Barthaar, die reichen und abwechselnden Verzierungen an Kleidern und Heiligenscheinen erkennen lassen. Vielleicht hat Lippo Memmi als Gehilfe diese letzteren gefertigt. Solche Neigung zum Decorativen und Prächtigen, wie sie in Siena Mode war, führte die Kunst allmählich dem Handwerk zu, um so mehr, da gründliche Naturstudien hier niemals der krankhaften Seite des Idealismus gegenüber Boden gewonnen haben.

Im Februar 1339 reiste Simone mit seiner Frau und seinem Bruder Donato an den päpstlichen Hof in Avignon [1], wohin auch Giotto drei Jahre vorher einen ehrenvollen Ruf erhalten, dem er, vom Tode überrascht, nicht zu entsprechen vermochte. Hier machte er die Bekanntschaft Petrarca's und malte Laura's Bildniß [2]. Tizio meint, ein Cardinal, welcher Siena besuchte und von seinem Rufe vernahm, habe ihn zu dieser Reise veranlaßt. Er blieb über 5 Jahre bis zu seinem Tode dort, wie aus seinem Testamente hervorgeht, und führte mit Hilfe seines Bruders zahlreiche Malereien aus. Am Portal der Kathedrale sieht man im Bogenfelde eine Madonna, von Engeln umgeben, darüber den Erlöser in einer Mandorla, dazu einen Cardinal als Stifter. In den sienesischen Briefen della Valle's [3] findet sich eine Notiz, daß um 1349 der Cardinal Annibale de Ceccano den Porticus der Kathedrale von dem berühmten Maler Simone Memmi habe verzieren lassen, und zwar mit einem Bilde des hl. Georg mit dem Drachen; dabei sei eine knieende Jungfrau in grünem Gewande, welche Laura's Züge an sich trage; darunter ständen Verse Petrarca's. Die Zeitangabe ist aber für Simone um 10 Jahre zu spät und von dem hl. Georg nichts mehr zu finden, nur die thronende Madonna in der Lünette blieb erhalten. Die Composition wirkt sinnig und ansprechend: Maria hält das wohlgebildete Kind auf ihrem Schoß, während ein Engel den Stifter präsentirt und ein zweiter den Teppich öffnet, so die Scene gleichsam dem Beschauer enthüllend. Außer am Porticus malte er noch im Saale des päpstlichen Consistoriums, allein nur wenige Figuren von Propheten und Sibyllen sind in einem Bogenfelde der Decke von der Tünche befreit worden. Weitere Fresken finden sich in den zwei Kapellen des Palastes [4]. Im unteren Raume stellen sie das Leben des Täufers und anderer Heiligen, im oberen Legenden von S. Martial, Stephanus,

[1] Doc. Sen. I, 216.

[2] Son. 56. Vasari (I, 560) bemerkt, Pandolfo Malatesta habe Simone nach Avignon geschickt, um Petrarca's Bildniß zu malen, auf dessen Wunsch er dann auch das der Laura fertigte.

[3] II, 95. [4] Crowe und Cavalcaselle II, 265 f.

Petrus und Valerian dar. Die Motive aus dem Leben des Johannes erwecken, soweit in ihrem lädirten Zustande ein Urtheil zulässig ist, mit den Arbeiten Giotto's in der Peruzzi-Kapelle verglichen, doch die Vorstellung von der Unzulänglichkeit sienesischer Kunst solchen dramatischen Vorwürfen gegenüber. So ist z. B. der Tanz der Salome durch verrenkte und übertriebene Stellungen, durch fehlerhafte Perspective und lächerliche Trachten alles Ernstes bar. Einzelne Figuren, wie der apokalyptische Richter mit dem aus dem Munde gehenden Schwert, in weißem Gewande, nebst dem knieenden Johannes, sind dagegen einfach und groß empfunden. Im Bogenfelde über der Eingangspforte treffen wir eine Kreuzigung, und zwar mit einem wohlgebildeten (nur noch im Umriß vorhandenen) Christus, welchen Crowe und Cavalcaselle ‚vielleicht für den besten erklären, welchen die Schule hervorgebracht hat' [1]. Das Landschaftliche ist mit Sorgfalt und nicht ohne Naturssinn behandelt. Diese Compositionen gleichen in Wesen und Technik völlig denen an der Decke des Conciſtoro und am Bogenfeld der Kathedrale. Das Colorit ist sehr entfärbt, entspricht aber in seinen erkennbaren Resten dem Verfahren Simone's.

Die höher gelegene Kapelle der Inquisition ist in ähnlicher Weise durch ziemlich gedrängte Compositionen in Streifen übereinander ausgeschmückt, welche sich denen des unteren Raumes stilistisch anreihen.

Während des Aufenthaltes in Avignon entstand auch ein Tafelbild, welches jetzt der Royal Institution zu Liverpool angehört. Wir sehen hier Joseph, den aus dem Tempel zurückgekehrten göttlichen Knaben seiner Mutter zuführend. Maria streckt die Rechte bewillkommnend dem Sohn entgegen, welcher mit beiden Händen ein Buch an die Brust drückt. Beide Eltern scheinen ihm Vorwürfe über sein Ausbleiben zu machen. Der Ausdruck ist lebhaft, bei der allzu kurzen, stark ausgebogenen Figur des Nährvaters karikirt. Auch die Figur des mit schwerem Faltenwurf belasteten Christusknaben befriedigt nicht. Nach oben hin ist das Bild durch reichverzierten Kleeblattbogen geschlossen, am Sockel finden wir Simone's Namen und das Jahr 1342. Die Ueberladung mit Ornament an Säumen und Nimben ist hier ganz hervorstechend [2].

Die Malerschule zu Dijon scheint vom Einfluß Simone's nur wenig berührt worden zu sein, obgleich sie der französischen Residenz der Päpste nicht fern lag; nur ein einziges Bild aus jener Stadt, jetzt im Louvre, zeigt Spuren sienesischer Technik in der flachen Modellirung, bei höchster Milde des Ausdrucks und fleißiger Durchbildung [3].

---

[1] II, 267.

[2] Abbildung bei Crowe und Cavalcaselle II, 270.

[3] Vgl. O. Mündler in der Zeitschr. f. bild. Künste, Leipzig 1867, Heft 11. Ein kleines Werk Simone's, vier Compositionen enthaltend, besitzt das antwerpener Museum (Nr. 3).

Simone starb 1344 zu Avignon, nachdem er einen Monat vorher sein Testament[1] gemacht hatte, durch welches er Haus und Einrichtung in Siena seiner Ehefrau, das übrige seinen jüngeren Verwandten hinterließ, denn er war kinderlos. Simone's Gattin und sein Bruder kehrten nach Siena zurück; erstere bestätigte gerichtlich, daß Simone in Avignon gestorben sei[2].

Von Donato, dem Gehilfen seines Bruders, ist kein malerisches Werk auf uns gekommen.

Lippo Memmi. Die Lorenzetti.

Die Schilderung von Simone's Werken hat ergeben, daß dessen Schwager, Lippo Memmi, als Gehilfe bei seinen Arbeiten thätig war. An der Verkündigung vom Jahre 1333, in den Uffizien zu Florenz, finden sich zwar beider Namen vereint, doch meldet die Urkunde, Lippo habe eine beträchtliche Zahlung für den ornamentalen Schmuck erhalten. Und in der That, an den Figuren selbst ist nur eine Hand zu erkennen. Um ihn jedoch als selbständigen Maler zu beurtheilen, ist sein Hauptwerk in S. Gimignano zu betrachten. Dasselbe schmückt den Rathssaal im Palazzo del Podestà und bekundet nahe Verwandtschaft mit der Compositions- und Malweise Simone's, ja es ist diese ‚maestà' eine Wiederholung des großen Wandbildes in Siena.

An einer breiten Wandfläche sehen wir Maria thronend auf einem in hohe Giebel und Fialen auslaufenden Sitz, das auf ihren Knieen stehende Kind haltend. Die seelenvolle Stimmung, innere Größe und Heiligkeit in Simone's Mittelgruppe sucht man aber vergebens: die Augen sind leblos, und es fehlt jeder geistige Rapport zwischen Mutter und Kind. Letzteres hat die Rechte erhoben und hält in der Linken eine geöffnete Schriftrolle. Unmittelbar am Throne knieen zwei huldigende Engel. Die Heiligen bestehen hier aus je 14 Personen, denen sich rechts die knieende Gestalt des Podestà, Nello di Messer Mino de' Tolomei aus Siena, anreiht. Unter den Heiligen sind Petrus, Johannes der Täufer, Paulus und Antonius, dann der hl. Ludwig kenntlich; von den Frauen stehen Agatha und Agnes dem Throne zunächst und zwar in derselben Haltung wie auf dem Bilde in Siena. Vier männliche Heilige, darunter der Ortspatron, tragen die Stäbe des Baldachins; der knieende Podestà wird von S. Nicolaus präsentirt. Aber die Anordnung der Gruppen besitzt nicht die übersichtliche Form wie auf dem Bilde in Siena. Dort knieen die sechs Gestalten der vordersten Reihe, so daß jene der zweiten größtentheils hervorragen; hier stören die parallelen Linien, und die einzige knieende Figur des Stifters erscheint isolirt vom Organismus der Composition[3].

---

[1] Doc. Sen. I, 243 ff.

[2] Ibid. p. 216. 244: ‚Magister Simon pictor mortuus est in curia.'

[3] Eingehende Schilderung bei Dobbert a. a. O. S. 127 f. Crowe und Cavalcaselle II, 274.

Betrachten wir nun die Einzelheiten, so ergibt sich ein Vorwiegen des Typischen, das aber jenes dem Simone eigenen Reizes von Anmuth und Lieblichkeit ermangelt. Neben schwerfälligen Formen, wie sie die Engel besitzen, sehen wir zierliche Frauenköpfe, während einzelne männliche Heilige den mageren Typen der Byzantiner gleichen, vor allen Johannes der Täufer und Paulus. Frischer sind S. Gimignano, Nicolaus und die Figur des von ihm präsentirten Stifters. Aber es ist zu bedenken, daß das Fresco 1467 von Benozzo Gozzoli restaurirt wurde und sogar Zusätze bekam[1], daß solche lebhafteren Züge also auch dem Florentiner angehören können. Die Malerei ist von höchster Sorgfalt und Glätte, ja im Verhältniß zur Größe des Bildes von kleinlichem und befangenem Charakter, so daß wir eine ins Kolossale übersetzte Miniatur zu sehen glauben; dem entspricht auch der Mangel an eigentlicher Plastik. Einzelnes bleibt conventionell im Schultypus, so die zierliche, aber auch gespreizte Fingerhaltung ohne das Verständniß Simone's für geistige Bedeutung der Formen. Die Collegiata in S. Gimignano besitzt noch eine Reihe von Chorbüchern mit Miniaturen, welche sehr an dieses Bild erinnern.

Von Tafelbildern sind zu nennen: die ‚Madonna de' Raccomandati' in der Cappella del SS. Corporale in Orvieto, eine stehende, lebensgroße Figur mit Schleier und Mantel, den zwei Engel lüften, während eine Anzahl Verehrer, meist knieend, sie umgibt und Engel über ihr schweben. Die Inschrift nennt: Lippus de Siena.

Lippo's Stil wird in Siena durch ein Fresco vertreten, welches sich über der Sacristeithür im Kloster de' Servi befindet und an Simone's Stil erinnert. Es zeigt die Madonna mit Kind, letzteres eine Rolle und einen Vogel haltend, in ziemlich anmuthiger Fassung. Auf dem zierlichen Rahmen die Inschrift: Lippus Memmi[2]. Ein ähnliches Werk ist das kleine Tafelbild im Museum zu Berlin mit der Inschrift: Lippus Memmi de Senis.

Erblicken wir in den Leistungen Lippo Memmi's nur den Abglanz seines Vorbildes Simone, so begegnen uns in den Gebrüdern Lorenzetti eigenartige Naturen, denen es gelang, die schwärmerische, rein lyrische, selbst schlaffe Malweise der Sienesen mit kräftigeren Harmonien zu erfüllen und so die in Giotto fließende Quelle hinüberzuleiten. Die Lorenzetti waren Brüder, nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst, zuweilen bei gemeinsamer Arbeit vereinigt.

Pietro, Sohn des Lorenzo, war am Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts geboren und erscheint 1305 zuerst in den Urkunden, wo er für die ‚Neun' von Siena eine Malerei gefertigt hat[3].

Das älteste mit seinem Namen bezeichnete Altarbild befindet sich in der kleinen Kirche S. Ansano bei Siena, stammt aus dem Jahre 1329 und

[1] Der gemalte Rahmen stammt von Benozzo. Aus der Urkunde wird ersichtlich, daß B. sich verpflichtete, alle Figuren der Halle zu übermalen und die Hintergründe blau zu färben. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Anm. 3.

[2] Waagen'scher Katalog Nr. 1081 A. [3] Doc. Sen. I, 194.

zeigt die fast lebensgroße, thronende Madonna mit Kind; hinter dem einfachen Thronsitz vier aufwartende Engel, denen sich zu den Seiten Antonius und Nicolaus anschließen[1]. Ein energischer Zug geht durch das Bild: einmal überrascht uns Einfachheit und Würde der Composition, dann die lebensvolle Geberde des sich zum hl. Antonius hinwendenden Kindes. Maria sitzt aufrecht, aus dem Bilde herausseh end, in majestätischer Ruhe, vom blauen Mantel umflossen. Nicht mit Unrecht bezeichnen Crowe und Cavalcaselle diese Madonna ‚als die schönste der sienesischen Schule', denn jeder Zug an ihr bedeutet Erhabenheit. Ebenso einfach und vornehm treten die Heiligen ihr zu Seiten auf, in schlichter, verständiger Geberde. Echt sienesisch dagegen erscheinen die langen und gespreizten Finger der Madonna. In der Technik zeigt sich eine Abweichung von der älteren byzantinischen Weise, denn die grüne Untermalung des Fleisches ist heller geworden[2], wie bei den Florentinern.

Daß Pietro in Florenz gewesen, möchte sonach wohl anzunehmen sein. Vasari bemerkt, er habe in S. Spirito daselbst ein Tabernakel gemalt, gegenüber der linken Kirchenthür, worin die Zartheit der Köpfe das höchste Lob verdiente, und sei von dort nach Pisa gegangen[3]. Vom Jahre 1329 stammt dann noch die Tafel für die Carmeliterkirche in Siena, und 1333 entstand ein Fresco am Portal des Domes, zwei Jahre darauf ein Altarbild für dieselbe Kirche[4], dem hl. Savinus gewidmet, dessen Legende dem Meister durch einen Kenner des Lateinischen übersetzt werden mußte. Mit seinem Bruder in Gemeinschaft fertigte er am Hospital zu Siena ein großes Fresco, dessen Reste (1720 zerstört) della Valle noch sehen konnte[5].

Wenig charakteristisch für den Stil des Meisters ist eine 1340 bezeichnete stark verputzte Tafel der Uffizien (Corridor Nr. 11), indes die ‚Geburt Mariä' in der Sacristei des Domes von Siena seinen kräftigen, an Giotto anklingenden Stil repräsentirt. Das Bild ist dreitheilig und zeigt unter prächtiger Architektur in der Mitte Anna auf dem Ruhelager, während im Vordergrunde das Kind von zwei Frauen gebadet wird; in der linken Abtheilung erscheinen

---

[1] Abbildung bei Dobbert a. a. O. S. 132.

[2] Auch Giotto's Schule untermalt das Fleisch in den Schattenpartien mit Verdeterra (Verdaccio, in Siena Bazzéo genannt) und verstärkt damit die Umrisse, dann wird der Fleischton in drei Abstufungen über die Untermalung geführt und verarbeitet, die höchsten Lichter werden mit spitzem Pinsel aufgesetzt u. s. w., wie es bei Cennini Kap. 67 angegeben ist. Aber es heißt daselbst, man solle ‚nur wenig flüssige Verdeterra' nehmen, während in der sienesischen Kunst die dunkelgrünen Töne der Byzantiner noch bis Simone und Lippo fortdauern.

[3] I, 472 f. [4] Doc. Sen. I, 193 f. Della Valle, Lett. Sen. II, 209.

[5] ‚Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater.' Mit Recht hat man darin eine Bestätigung gefunden, daß Pietro der ältere Bruder war. Vasari bemerkt: ‚Nelle quali imitò di sorte la maniera di Giotto divulgata per tutta Toscana, che si credette a gran ragione, che dovesse, come poi avvenne, divenire miglior maestro che Cimabue e Giotto e gli altri stati non erano.'

andere Helferinnen, während rechts Joachim, bei einem Gefährten sitzend, vom Diener die Nachricht der Geburt erhält. Der Vorgang ist gemüthvoll und anschaulich erzählt, in der Gruppe rechts von Anna pulsirt energische Lebenskraft. Befriedigend wirkt auch die Perspective und das noch stärker als bei Giotto entwickelte Gefühl für den Raum. Die Signatur an der mittleren Tafel nennt Petrus Laurentii und das Jahr 1342.

Das signirte Altarbild in der Pieve zu Arezzo gewährt mehr Anschauung von des Meisters energischem Stil. Bischof Guido Tarlati hatte es durch Urkunde vom 17. April 1320 in Auftrag gegeben, und Vasari spricht rühmend davon, indem er zugleich bemerkt, das Bild habe, als er den Hochaltar der Kirche auf eigene Kosten renoviren ließ, seinen Platz am Altar von S. Cristofano gefunden[1]; auch hätte er es aus Anhänglichkeit an die Kirche wegen der Erinnerungen seiner Jugend und um seiner Verlassenheit willen selbst restaurirt[2], so daß man sagen könne, es sei gleichsam vom Tode ins Leben zurückgekehrt. In Rücksicht auf diese Uebermalung ist das Urtheil von Crowe und Cavalcaselle über die treffliche Erhaltung und das glänzende Colorit mit Vorsicht aufzunehmen[3]. Inmitten der reihenweis sich aufbauenden Composition steht die Madonna mit Kind zwischen den beiden Johannes, Matthäus und Donatus, mit weißem, blaugeblümtem Gewande. Auch in dieser Gruppe prägt sich die dem Pietro eigene Kraft und Strenge aus, während von Simone's Zartheit nichts zu finden ist[4].

Von Ambrogio, dem jüngeren Lorenzetti, ist nur wenig bekannt; sein Name findet sich zuerst 1323 in Urkunden[5], er mag also gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts oder Anfang des vierzehnten geboren sein, während sein Tod 1348, im Jahre der großen Pest, erfolgte. Das von Vasari belobte Werk, die Malereien von S. Francesco in Siena, ist durch Ghiberti ausführlich beschrieben worden. Aber nur Fragmente sind davon noch erhalten und befinden sich jetzt, von der Mauer gelöst, in einer Kapelle der ehemaligen Kirche von S. Francesco[6]. Wir finden hier jene von Ghiberti zu Anfang genannte Scene, wo ‚ein junger Mönch die Gnade erbittet, nach Asien gehen zu dürfen, um den Saracenen den Christenglauben zu predigen'. Die Composition ist figurenreich: um den thronenden Papst, welcher dem Missionär segnend die Hand auflegt, sehen wir Cardinäle und

---

[1] Jetzt in der Galerie zu Arezzo. [2] I, 475.

[3] II, 294 f. Förster II, 385 Anm. hat den Vasari falsch aufgefaßt, denn dieser sagt nicht, er habe das Bild ‚rifatto di tutto nuovo', sondern der Zwischensatz bezieht sich auf den Altar. Die Stelle lautet: ‚Questa tavola, avendo io rifatto tutto di nuovo a mie spese e di mia mano l'altar maggiore di detta pieve, è stata posta sopra l'altar di S. Cristofano.'

[4] Ein echtes Bild von Pietro in der Lindenau-Galerie zu Altenburg (Katalog Nr. 48) nennt Jordan bei Crowe und Cavalcaselle III, 377 f.

[5] Milanesi bei Vasari I, 525. [6] Jetzt Seminar.

einen Fürsten mit Krone, dahinter zahlreiches Volk. Ein zweites Fragment läßt den Sultan als Richter mit entblößtem Schwert unter offener Halle erkennen, der Hinrichtung der Mönche zuschauend. Drei sind bereits gefallen, und Kinder beschimpfen die Leichen. Links sieht man drei fernere knieende Opfer den Todesstreich erwarten.

Besser als diese Fragmente, deren rohe Ausführung auf Schülerhände deutet, erweist sich die Kreuzigung in einer zweiten Kapelle derselben Kirche. Das hohe Pathos, mit dem dieselbe vorgetragen ist, läßt zwar Giotto's Ebenmaß vermissen, aber sein Einfluß ist ganz unverkennbar. Maria blickt, in wildem Schmerz sich auf die Schultern zweier Frauen stützend und so aufrecht gehalten, zu Christus empor, dessen etwas breite Formen Naturstudium verrathen. Johannes steht gebeugt und verzerrten Antlitzes daneben, während oben klagende Engel herumirren. Auf der anderen Seite erblicken wir einen begeistert zum Kreuz aufschauenden Mann, die Hand auf die Brust legend, an der Spitze einer lebensvollen Gruppe. Großartige Künstlerkraft, nur bestrebt, innerem Lebensdrange zu folgen, beherrscht diese Composition und läßt selbst die unschönen Typen unter ihrer Wucht zurücktreten. Angesichts derselben müssen wir auch die Meinung von Crowe und Cavalcaselle begründet finden[1], welche die von Vasari dem Pietro Cavallini und Giotto zuertheilten Fresken in der Unterkirche von Assisi den Lorenzetti zuweisen, doch möchten sie nicht dem Pietro, dessen beglaubigte Werke größere Herrschaft über die Form bekunden, sondern dem jüngeren Bruder[2] angehören.

Das wichtigste von Ambrogio's Werken ist der monumentale Frescoschmuck auf drei Wänden des Palazzo Pubblico in Siena. Den Inhalt bildet eine jener großen Allegorien, wie sie in Assisi, Florenz und Pisa als Product spitzfindiger Wissenschaft und religiöser Speculation sich darstellen. Hier ist es nun nicht die hohe Region transcendentaler Wahrheiten, welche sich verkörpert, sondern der bürgerliche und praktische Begriff eines guten und eines schlechten Staatsregiments in seiner Wirkung und seinen Folgen[3].

Die Hauptfigur bildet eine thronende ‚justizia', die Schalen einer großen Wage — von einer über ihr schwebenden gekrönten und geflügelten Halbfigur, der Weisheit, gelenkt — im Gleichgewicht haltend. In den Schalen der Wage sieht man je eine geflügelte kleinere Gestalt, von denen die eine, als justizia distributiva bezeichnet, mit der rechten Hand einen Uebelthäter köpft, mit der linken einem Knieenden die Krone aufsetzt, während die zweite, justizia commutativa, einen Streit zwischen zwei Männern auszugleichen scheint: hier ist also die bürgerliche, dort die Criminalrechtspflege angedeutet. Beide Genien sind je von einem Seil umgürtet, das sich lang nach unten hin fortsetzt, wo eine thronende, als Concordia bezeichnete Gestalt beide Seile in

[1] II, 296. [2] Vgl. Dobbert a. a. O. S. 139.
[3] Vgl. die treffliche Beschreibung von Milanesi, Vasari I, 527 ss.

ihrer linken Hand vereinigt, während sie die rechte auf einen großen Hobel stützt, den sie wagrecht im Schoße hält. Das Seil wandert aus ihrer Hand in die eines nebenstehenden Mannes und weiter durch 24 paarweise schreitende männliche Gestalten aufwärts in die Rechte einer gigantischen, thronenden Figur mit Scepter und einer symbolischen Scheibe, der Verkörperung des Regimentes von Siena. Zu den Füßen dieses Repräsentanten einer guten Herrschaft liegt eine Wölfin, zwei Kinder nährend[1]. Der thronende Regent, inmitten einer langen Sitzbank, ist rechts und links von je drei gekrönten Frauen begleitet, unter welchen der Friede, eine behaglich lehnende Figur im durchscheinenden Gewand, einen Zweig in der Linken, die Füße auf Helm und Schild stützend, die der justizia nächste Stelle einnimmt. Dann kommen Tapferkeit mit Krone, Schild und Streitkolben; Klugheit, auf das Symbol von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft deutend[2]; links vom Regenten folgen: die Hochherzigkeit, mit Krone und Schale voll Gold, dann Mäßigung, eine Sanduhr tragend, hierauf Gerechtigkeit mit Schwert und dem Kopf eines Enthaupteten. Ueber dieser Reihe sitzender Figuren schweben noch die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung; unterhalb derselben ist eine Schaar Berittener und Fußsoldaten aufgestellt, vor ihnen in der rechten Ecke ein Trupp Gefesselter.

Nur mit Hilfe der zahlreichen Beischriften ist der Sinn jener Allegorie oder vielmehr eines Conglomerates von Allegorien zu entziffern, ein Beweis, wie unvollkommen solche Darstellungsweise für den künstlerischen Gebrauch ist. Einige unterhalb der Concordia angebrachte Verse erläutern den inneren Zusammenhang des Aufbaues, welcher durch die sehr verschiedenen Proportionen der auftretenden Figuren einen wenig symmetrischen Eindruck macht. Oberhalb des Bildes läuft ein gemalter Fries mit den vier Jahreszeiten; unten entsprechen denselben Grammatik und Dialektik; dazwischen die gedachten Verse, deren Sinn lautet: ‚Wo diese heilige Tugend (der Eintracht) herrscht, bringt sie viele Geister zur Einheit, und nachdem sie sich so gesammelt haben, machen sie das Gemeinwohl zu ihrem Herrscher. Um seinen Staat zu regieren, darf er niemals seine Augen von dem Glanz jener Tugenden abwenden, welche um ihn vereinigt sind. Dafür werden ihm willig Tribut, Steuern und Landbesitz dargebracht, denn ihm folgt ohne Kriege jedes bürgerliche Gut, das nützliche, das nothwendige und das ergötzliche.‘

Sehen wir nun ab von dem schwerfälligen, unkünstlerischen Bau dieser Maschine und prüfen das Einzelne, so findet sich nicht nur eine sorgfältige Charakteristik der meisten Figuren in Haltung, Geberde und Gesichtsausdruck,

[1] Wohl Romulus und Remus und eine Anspielung auf die Sage von der Gründung Siena's durch den Sohn des Remus. Die Buchstaben C. S. C. V. um das Haupt des Regierenden bedeuten: Commune Senarum Civitatis Virginis.

[2] Eine Schale mit drei Flammen und Inschriften daneben.

sondern auch wirkliche Schönheit, Anmuth und Würde. Monumental ist die ‚Gerechtigkeit', voll Hoheit und Grazie die ‚Eintracht'; die Tugenden, besonders der ‚Friede', sind lieblich und biegsam, des Quattrocento würdig. Dazwischen mengt sich dann wieder kalte abstracte Prosa, so die 24 am Seil marschirenden, übrigens sehr charakteristischen Typen sieneser Bürger, deren Kleinheit sie neben dem riesengroßen Herrscher wie Kinder erscheinen läßt. Trotzdem haben wir hier die besten Kunstleistungen jener Zeit in Siena, und es ist nicht die Schuld des Malers, daß seine Mitbürger sich an abstracter Gedankenmalerei ergötzten, die ja durch Dante und die scholastische Methode des Unterrichts dem Verständniß nahe gerückt wurde[1].

Die Folgen des guten Regiments werden sowohl für das städtische Leben als für das ländliche versinnlicht. Innerhalb einer Stadt, welche, dem Dom und der Wölfin auf dem Thurme nach, Siena repräsentirt, entfaltet sich reger Verkehr von Spaziergängern, Handeltreibenden, Tanzenden. Wir sehen einen Hochzeitszug, eine Werkstatt u. a., also ein wirkliches Genrebild.

Stadt und Land sind durch eine Mauer, Graben und Brücke voneinander geschieden; letzteres ist durch Schnitter, Pflüger, Winzer und Jäger vertreten[2]. Alles deutet auf Frieden und Sicherheit; dieser Begriff wird dann noch verstärkt durch eine schwebende symbolische Figur, ‚securitas' bezeichnet, welche einen Galgen mit daran hängendem Verbrecher trägt und zugleich eine Rolle entfaltet, welche den allgemeinen Frieden und die Sicherheit des Verkehrs in Versen als Epilog begleitet. Weitere erklärende Verse laufen am unteren Rahmen hin.

Das schlechte Regiment zeigt vor einer Festungsmauer die Allegorie der Tyrannis, von entsprechenden Lastern umgeben. Habsucht, Stolz und Eitelkeit umschweben ihr mit Hörnern und Fangzähnen ausgestattetes Haupt. Die Laster sind: Betrug, Verrath, Grausamkeit, Wuth, Zwietracht und Krieg. Unter den Füßen der Tyrannis liegt die Gerechtigkeit; Diebe und Räuber thun ungehindert ihr Werk. Innerhalb des Frieses sehen wir die Portraits von Nero, Caracalla und anderen Tyrannen. Die linke Hälfte der Composition schildert die Folgen dieser Wirthschaft: im Hintergrunde sieht man wieder eine Stadt, wie auf dem vorigen Bilde, aber sie wird geplündert und verwüstet; auf dem Thurme erscheint die Megäre ‚timor' mit besudeltem Kleide, das Schwert in der Hand, eine Rolle mit Versen entfaltend. Am oberen Rahmen sieht man Tubalkain u. a. durch städtische Wappen getrennt.

---

[1] Milanesi im Commentar zu Ambrogio (Vasari I, 527) bemerkt: ‚Il quale nel Palazzo pubblico di Siena ci ha lasciato di questa maniera di pittura il più splendido ed insieme il più bene ordinato e il più copioso monumento ed esempio figurato di sapienza morale, civile e politica. Queste pitture tutte s' informano della dottrina aristotelica, salita in molto grido a quell' età.'

[2] Auch der Hafen von Talamone ist angedeutet, welcher, nach Dante, den Sienesen unendliche Summen verschlang.

Ueberschauen wir nun das Ganze, so findet sich Ghiberti's Lob, Ambrogio sei ein geistreicher Künstler, bestätigt. Es ist nicht nur ein wirklicher Reichthum an Phantasie vorhanden, sondern in Beobachtung des Lebens geht der Maler weit über die Leistungen der Vorgänger hinaus, obgleich die genrehaften Scenen nur locker nebeneinander gestellt sind. Das Bild der Stadt gibt schon mehr als bloße Andeutung von Bauten: es ist der Anfang wirklicher Architekturmalerei. Und wie energisch sind die Contraste, wie großartig ist die Schilderung des Friedens in der Gesammtwirkung, entgegen dem Zerfall des Krieges!

Dieser Cyklus wurde innerhalb der Jahre 1338—1340 vollendet[1]; leider hat er viel eingebüßt, besonders in jenen Partien, wo sich Ambrogio's Talent am meisten entfalten konnte. Von Fresken ist nichts mehr vorhanden; Tafelbilder finden sich noch, so die 1344 für das Stadthaus gemalte Verkündigung, jetzt der Galerie zu Siena angehörig, in etwas schweren Formen gehalten.

In Documenten wird des Ambrogio zuletzt 1345 gedacht[2], wo er Zahlung empfängt für einige Malereien im Dienste der Commune. Erhalten ist noch eine Allegorie derselben auf dem Deckel eines Contobuches der Steuerverwaltung, ein coloristisch bedeutendes kleines Werk[3].

Vasari gibt noch einige Züge von Ambrogio's Charakter, deren Wahrheit zweifelhaft bleiben muß. Demnach soll er in der Jugend die Wissenschaften gepflegt haben, ‚welche ihn neben der Malerei ergötzten und durchs Leben begleiteten, so daß er auch hier wie dort Bewunderung erweckte. Er verkehrte deshalb immer mit hervorragenden und gelehrten Personen, wurde auch mehrfach im Dienste des Staates verwendet. Seine Sitten waren lobenswerth, mehr die eines Philosophen und Edelmannes, als die eines Künstlers; als ein Zeichen besonderer Klugheit ist zu erwähnen, daß er mit ruhigem Geiste das Gute wie das Ueble entgegennahm, je nachdem das Schicksal es ihm darbot'. Die Bücher der Stadt erwähnen nichts, daß Ambrogio Aemter verwaltet habe, aber daß er ein geistreicher, denkender Künstler war, dürfen wir aus den erwähnten Fresken wohl entnehmen. Mit gutem Verständniß für das, was seiner Vaterstadt noththat, hat er den Blicken der Mitbürger ein treffendes Gemälde moralischer und bürgerlicher Tugenden entrollt, um sie von Zwistigkeiten und Parteiwesen fernzuhalten. Indem er auch der Obrigkeit warnend entgegentrat, die Pfade des Rechts zu schützen ermahnte, hat er als wahrer Philosoph wie als Künstler seiner Vaterstadt zu nützen versucht und die schönsten und höchsten Aufgaben erfüllt, die der Kunst überhaupt beschieden sind.

---

[1] Inschrift auf dem ersten Bilde: ‚Ambrosius Laurentii de Senis hic pinxit utrinque.' Vgl. Milanesi, Doc. Sen. I, 195 die Zahlungen. In den Jahren 1518 und 1521 haben Ausbesserungen stattgefunden.

[2] Doc. Sen. I, 197. [3] Crowe und Cavalcaselle II, 316.

Von weiteren Vertretern sienesischer Kunst sind zu nennen:

Bartolo di Maestro Fredi und Andrea Vanni, Genossen einer mehr geschäftsmäßigen Richtung der Malerei, deren Verbindung sich bis 1353 verfolgen läßt[1]. Ersterer ist 1330 geboren, erscheint 1353 in der heimischen Gilde und ist 1361 in der Sala del Consiglio thätig. Von da geht er nach S. Gimignano und malt in der Pieve Geschichten des Alten Testaments[2], welche infolge von Ueberarbeitung so verdorben sind, daß sie als verloren gelten müssen. 1366 beschließt der Rath von S. Gimignano, die Bilder zweier Mönche, eines Augustiners und eines Olivetaners, im Saale des Palazzo Pubblico zum Gedächtniß einer nach langen Zwistigkeiten erfolgten Aussöhnung beider Genossenschaften anbringen zu lassen. Diese Malerei ist verloren, aber in der Kapelle S. Guglielmo von S. Agostino sind einige Fresken unter der Tünche ans Licht getreten, welche Crowe und Cavalcaselle als auf Bartolo bezüglich erwähnt haben[3]; der aufgedeckte Rest zeigt die Geburt Mariä. 1367 arbeitet Bartolo wieder in Siena und malt eine Tafel für eine Gilde, dann 1374 die Kapelle der Bildhauer im Dome; 1380 ist er in Volterra beschäftigt und zwar mit der Ausmalung des Chores, wofür ihm die Bezahlung ausstand, bis infolge energischer Reclamation seitens der Commune von Siena die Volterraner sich entschlossen, ein Haus zu verkaufen[4]. Die Fresken sind nicht mehr vorhanden. Was nun die Kritik seiner Leistungen betrifft, so besitzen wir von ihm in der Sacristei von S. Francesco zu Montalcino ein Tafelbild der Abnahme vom Kreuz, welches Bartolo als geistlosen Nachahmer der Lorenzetti erkennen läßt. Zu den mageren Figuren gesellt sich hier ein wenig ansprechendes Colorit[5]. Eine bessere Richtung vertreten die Ueberreste eines größeren Altarwerkes in kleineren Figuren, theils in derselben Sacristei, theils in der Galerie von Siena[6], mit der Jahreszahl 1388, aber das Colorit ist auch hier nicht erfreulich. 1407 machte Bartolo sein Testament und starb am 26. Januar 1410.

Andrea Vanni, sein Kunstgenosse, ist 1332 geboren und erscheint 1370 als Mitglied des Rathes von Siena, 1371 als Gonfaloniere und im Jahre darauf als Gesandter am päpstlichen Hofe in Avignon. 1373 ist er als solcher in Florenz und 1384 beim Papst in Neapel. Danach möchte es scheinen, daß besondere Gaben und Wissen ihn zu diplomatischen Missionen besonders geeignet machten, aber aus seinen Berichten ergibt sich eine triviale und nüchterne Gesinnung, wie auch seine ganze Kunstrichtung des idealen Zuges völlig entbehrt[7]. Mehr Theilnahme denn als Künstler erweckt er als eifriger Verehrer seiner Zeitgenossin, der hl. Katharina von Siena, deren Mission

[1] Doc. Sen. I, 304; II, 36. Vasari II, 47 s. Prospetto cronologico della vita e delle opere di Bartolo d. M. F.

[2] Vasari II, 34. [3] II, 319. [4] Doc. Sen. I, 286.

[5] Inschrift: „. . lus Magistri Fredi de Senis. Anno D. 1382.“ [6] Nr. 89.

[7] Doc. Sen. I, 295. 305.

er in den Fresken ihrer Kapelle von S. Domenico zu verherrlichen bemüht war. Sie kannte ihn persönlich und beehrte ihn auch in einigen Briefen mit Anweisungen über die Kunst, gut zu regieren[1]. Ihr Portrait, welches Cristoforo Guidini von Bartolo sich erbeten, ist leider mit den dazugehörigen Scenen aus ihrem Leben untergegangen[2]. Das Altarbild in der Sacristei von S. Stefano zu Siena, Maria zwischen Heiligen darstellend, zeigt nur einen schwachen Nachahmer der Lorenzetti. Die Zeichnung ist trocken, fehlerhaft, den Typen fehlt jeder ideale Zug. In Neapel sind mehrere Bilder seiner Richtung nachgewiesen, so das Altarbild in einer Kapelle des Domes und die Fresken in einer anderen von S. Domenico. Von dem Cyklus aus dem Leben der hl. Katharina in Siena ist nur ein Fragment noch übrig.

Taddeo Bartoli, Zeitgenosse des Spinello Aretino und diesem in flotter, decorativer Technik sehr ähnlich, ist der letzte Vertreter des Trecento in Siena und, obgleich nicht ohne bedeutende Anlage, doch nicht selbständig genug, sich von den überkommenen, absterbenden Typen loszumachen und der Kunst eine neue Bahn zu weisen. An den vorhandenen Elementen sich genügen lassend, nicht ohne Empfindung für die Schwächen derselben, bleibt ihm der Gedanke fern, die im monumentalen Frescowerk Ambrogio Lorenzetti's emporsprossenden Keime weiterzubilden.

Er ist 1362 in Siena als Sohn eines Barbiers geboren und erscheint 1385—1386 zuerst als Maler, beauftragt, über dem Chor des Domes einige Figuren zu entwerfen[3]. 1389 sitzt er im Dombaurath, liefert 1390 für S. Paolo in Pisa eine Tafel und malt 1393 auf den ersten zwei Bogen der Collegiatkirche von S. Gimignano das Paradies und die Hölle; in demselben Jahre verpflichtet er sich, für Cattaneo Spinola in S. Luca zu Genua zwei Altarbilder zu fertigen, arbeitet 1395 ein solches für S. Francesco in Pisa (Kapelle der Sacristei), 1397 Fresken für die Sacristei daselbst und befindet sich 1395—1400 wahrscheinlich in Padua.

Das Altarbild von S. Paolo in Pisa, jetzt im Louvre, zeigt Maria mit dem Kinde in einer Mandorla aus rothen Seraphim und von Heiligen verehrt, mit der Inschrift ‚Thaddeus Bartoli' und der Jahreszahl 1390. Die Wandbilder in S. Francesco zu Pisa sind in sehr verblaßtem Zustande von der Tünche befreit worden[4], lassen aber noch den energischen Ausdruck von Taddeo's Stil erkennen, der sich, ähnlich wie bei den Lorenzetti, auch in Ungleichheiten kundgibt. Veraltete Typen wechseln mit sonderbaren Ausbrüchen von Uebermuth, als ob die Kunst auf neue Pfade drängte, ohne das Gleich-

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 323.

[2] Arch. stor. it. IV, P. I, 39. Doc. Sen. I, 305.

[3] Doc. Sen. II, 108. Milanesi bei Vasari II, 45.

[4] Die Inschriften auf den Pilastern bei Crowe und Cavalcaselle II, 327. Stifterin ist: ‚Domina Datuccia figlia olim S. Betti de Sardis et uxor quondam ser Andree de Campiglis.'

maß und den passenden Ausdruck zu finden für solchen Geist pulsirenden Lebens. Einzelne Motive verrathen jedoch den geistreichen Künstler. So ist unter den gedachten Fresken der Besuch der Apostel bei Maria eine sehr ansprechende Composition, voll Leben, Empfindung und Phantasie, ja die Art, wie er die ankommenden und schwebenden Apostel wechselnd behandelt, durchaus überraschend und eigenartig. Das Begräbniß der Jungfrau zeigt treffende Charakteristik in der Weise der Lorenzetti, lebhafte Tinten und scharfe Contraste.

Der Mangel an Ebenmaß und idealer Auffassung tritt besonders in einem großen Crucifix, dem Spedale von Siena angehörig, zu Tage.

Die Fresken in S. Gimignano, Paradies und Hölle, sind theilweise erhalten, offenbaren aber in der Schilderung der letzteren sehr derben Realismus und einzelne widerwärtige Scenen[1]. Zwei Bilder aus derselben Kirche bewahrt jetzt die Halle des Stadthauses daselbst, Motive aus dem Leben des Patrones und eine Madonna mit Heiligen. Die Wandmalereien am Dom und Rathhaus von Siena sind nicht mehr vorhanden. 1403 war der schnell fertige Bartolo, dessen Contracte meist nur auf zwei Monate lauten, für S. Francesco und S. Agostino in Perugia thätig. In letzterer Kirche malte er die Herabkunft des Heiligen Geistes, für S. Francesco eine gekrönte Madonna mit Kind, von zwei musicirenden Engeln begleitet, dann einen Franciscus in der Glorie, von Seraphim getragen[2]. Hier befriedigt geschmackvolle, sichere Zeichnung und gleichmäßige Durchbildung, wie denn überhaupt kleinere Proportionen den Figuren Taddeo's günstiger sind. 1404 und in den folgenden Jahren malt er für Siena und zwar im Chor des Domes, dann die Thüren für die Orgel, 1406 wird ihm die Ausschmückung der Kapelle im Palazzo Pubblico übertragen, wobei die älteren Fresken beseitigt werden[3]. Es finden sich hier in den Bögen zahlreiche Allegorien, dann Propheten, Evangelisten und Kirchenlehrer, über den Eingängen Büsten von Heiligen und Wappen, an den Pilastern ebenfalls Heilige. Das Beste sind die letzten Ereignisse aus dem Marienleben, Scenen voll Poesie und religiöser Innigkeit, welche zu den edelsten Schöpfungen der sienesischen Kunst gehören. Der Rath trieb Taddeo hier zu solcher Eile, daß er schon nach fünf Wochen, am 10. November, den Bescheid erhielt, er müsse noch mit Ablauf des Monats alles bei Strafe vollenden, ein Zeichen, wie viel man dem Künstler an Schnellmalerei zutraute, denn die Forderung ist sehr stark; außerdem sollte er die Kapelle vor Beendigung der Arbeit nicht verlassen. Taddeo bestand diese Probe und sein Werk errang allgemeinen Beifall. Schnell wurde ihm dann noch ein S. Christophorus übertragen. Im Jahre 1413 begann er die Malereien in der Vorhalle zur Kapelle und führte hier wiederum Allegorien ins

[1] Pecori, Storia di S. Gimignano p. 105. Gazette des beaux arts 1859, II, 170 ss.

[2] Akademie zu Perugia, Nr. 22. 45.

[3] Doc. Sen. II, 7. 15. 27. 28. 108. 109.

Feld, daneben römische Helden und Staatsmänner, auch Aristoteles und antike Götter, wie Mars, Apollo, Pallas und Jupiter[1]. Die Arbeit ist bei solcher Eile naturgemäß eine skizzenhafte, aber der Cyklus doch voll kühner und genialer Gedanken, ähnlich den Bildern in Pisa. Die Signatur, auf welche Taddeo großen Werth legt, fehlt auch hier nicht. Im Jahre 1410 ging er abermals nach Volterra und malte zwei Tafeln: eine für S. Michele, die andere für die Kathedrale, konnte aber seine Bezahlung nicht erhalten[2]. Nur ein Bild, jetzt in einer Kapelle des Domes, ist in Volterra vorhanden mit der Jahreszahl 1311 und dem Namen Taddeo's, zeigt jedoch eine rohe Technik und würde ohne die Signatur nur als Schulbild gelten. In seinen letzten Jahren wurde ihm noch die Ausmalung zweier Thore übertragen[3], auch nimmt er theil an der Errichtung des großen Brunnens, welchen später Giacomo della Quercia vollendete. 1422 macht er sein Testament und ernennt zum Erben Gregorio di Cecco di Lucca, seinen Schüler, da eigene Kinder nicht am Leben waren.

Zeitgenosse Taddeo Bartoli's ist ein gewisser Martino Bartolomei, Sohn des Goldschmiedes Bartolommeo di Biagio in Siena und Gefährte Spinello Aretino's in den Arbeiten der Sala di Balia[4]. Im Jahre 1389 findet sich sein Name zuerst in der Malergilde Siena's, doch gibt ein Frescocyklus in der ehemaligen Ordenskirche der Johanniter zu Cascino bei Pisa, inschriftlich vom Jahre 1396, zuerst Kunde von seiner Wirksamkeit. Es ist hier neben Allegorien und Scenen aus dem Marienleben über der Eingangsthür ein Crucifix vorhanden, unter welchem eine Inschrift besagt, daß das ganze Werk von Martinus Bartolomei de Senis vollendet sei[5]. Die Malerei selbst läßt nur einen schwachen Nachahmer der Sieneser erkennen, insbesondere der Manier Taddeo's, und zwar mit coloristischem Ungeschick. Mit Giovanni di Piero gemeinsam ist dann die Tafel im Hospital von S. Chiara in Pisa gefertigt, welche Maria nebst Heiligen, im oberen Theile die Trinität mit Evangelisten darstellt. Ein zweites Bild, jetzt in demselben Hospital befindlich, zeigt ebenso mittelmäßige Kraft eines Nachahmers. Martino verließ Pisa im Jahre 1404, bekleidete in Siena verschiedene Aemter und starb 1433.

Vasari nennt als Maler von der Richtung des Taddeo Bartoli einen Portugiesen, Alvaro di Piero, der in Volterra und Pisa gemalt habe, und es sind auch noch Tafelbilder in beiden Städten von ihm übrig. Von Gregorio Cecchi di Lucca, dem Schüler Taddeo's, der um 1389 in Siena zünftig wird, ist in der Sacristei des Domes das Mittelstück einer Altartafel vorhanden, worin Stil und Technik des Meisters vorwalten. Durch

---

[1] Rumohr, Ital. Forsch. II, 220. [2] Doc. Sen. II, 49. 50.
[3] ibid. p. 109. 244. [4] Doc. Sen. II, 31. 65.
[5] Crowe und Cavalcaselle II, 340 f. Bonaini, Mem. ined. p. 53 ss.

Taddeo Bartoli kam sienesischer Einfluß in Pisa überhaupt mehr und mehr zur Geltung. Von den mittelmäßigen Vertretern jener Richtung ist dann noch als einer der besten Turino Vanni zu nennen, ein Pisaner aus Vigoli, von dem in S. Paolo a Ripa zu Pisa, in Paris (Louvre) und in Palermo (S. Martino) bezeichnete Werke vorhanden sind, in denen sich eine starke Abhängigkeit von Typen und Formgebung Taddeo Bartoli's kundgibt.

Dritter Abschnitt.

Giottisten und andere Maler im übrigen Italien.

A. Die umbrische Schule. Maler von Gubbio, Fabriano und den Marken.

Dante hat in jenen Versen, welche den Oderigi aus Gubbio feiern, den Charakter umbrischer Kunstweise treffend bezeichnet, indem er ihrer heiteren, lächelnden Schöpfungen gedenkt [1]. Aus der Miniatorenschule Oderigi's und seines Schülers Franco Bolognese hat sich dieselbe, dem milden Volkscharakter entsprechend, ähnlich der sienesischen entwickelt, in besonderer Richtung zum Anmuthigen, Zarten, Sinnigen und Beschaulichen. Damit verbindet sich eine der Miniaturkunst gleiche Nettigkeit der Ausführung, welche, ins Große übersetzt, Wandbildern einen schwächlichen Charakter verleihen mußte, wie ihn auch Simone's und anderer Sienesen Werke an sich tragen. Hierin lag die Grenze jener Richtung: die strenge, klangvolle Sprache der Florentiner hat dort niemals Boden gefunden, und überhandnehmende Kleinlichkeit des technischen Verfahrens führte bald Erstarrung und geistlose Nachahmung herbei, während die Schule Giotto's bis zu ihren letzten Vertretern zweifellos den Typus des Großartigen, wenigstens im Aeußeren, zu bewahren vermocht hat. Die Malerei war schon alt in Umbrien, aber die lakonische Kürze spärlich vorhandener Notizen in historischen Documenten läßt erst mit Oderigi einige Thatsachen feststellen. Vasari berichtet: ‚Es war in jenen Zeiten, um nicht eine die Kunst betreffende Thatsache zu verschweigen, zu Rom Oderigi aus Gubbio, ein ausgezeichneter Miniaturmaler, eng befreundet mit Giotto, der, vom Papste eingeladen, viele Bücher für die Bibliothek des Palastes ausschmückte, welche heute zum großen Theil durch die Zeit vernichtet sind. In meiner Sammlung von Handzeichnungen besitze ich einige Reliquien von dessen Hand, der

[1] Purg. XI, v. 79 ss.:

‚O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
L' onor d' Agobbio, e l' onor di quell' arte
Che alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L' onore è tutto or suo e mio in parte.'

in der That ein bedeutender Mann war; es übertraf ihn aber noch Franco aus Bologna, ein Miniaturmaler, welchen derselbe Papst (Bonifaz VIII.) damals eingeladen, für die Bibliothek zu arbeiten, und der vortreffliche Arbeiten in derselben Manier lieferte ꝛc.'[1]

Von Oderigi sind uns nun folgende historische Daten bekannt. Im Jahre 1264 ist er in Gubbio, 1268 und 1271 in Bologna, wo ihm und Paolo di Jacopino, Messer Azzone de' Lambertazzi die Miniaturen eines Antiphonariums für den Preis von 30 bolognesischen Soldi überträgt, innerhalb zwei Wochen zu vollenden[2]. 1295 ging er nach Rom und ist daselbst 1299 gestorben. So hat Benvenuto da Imola Recht, wenn er Oderigi den großen Miniator in der Stadt Bologna nennt. Die Bekanntschaft mit Dante, welche durch das Erwähnen des Malers im Purgatorio wahrscheinlich gemacht ist, veranlaßt Baldinucci zu der kühnen Behauptung, Giotto, Oderigi und Dante hätten sich in Florenz, und zwar in der Bottega des Cimabue, getroffen, da alle drei die Kunst von demselben Meister erlernten[3]; zugleich rechtfertigt Baldinucci die Annahme, Oderigi sei vor dem Ende des Jahrhunderts gestorben, in geistreicher Weise, indem er sich auf Dante bezieht, welcher die große Vision der Commedia in den Anfang des Jahres 1300 verlegt, wobei Oderigi seit drei Monaten sich im Purgatorio befindet[4].

Zwei Missalien im Archiv der Canonici von S. Peter in Rom werden mit Oderigi's Thätigkeit in Verbindung gebracht. Das eine, dell' Annunziata genannt, enthält eine Miniatur der Verkündigung und andere Scenen aus dem Marienleben, dann den hl. Cölestin, Bonifaz VIII. das Evangelium reichend[5]. Das zweite, S. Giorgio betitelt, enthält Darstellungen aus dem Leben jenes Heiligen, welcher bekanntlich Schutzpatron des Nepoten Cardinal Stefaneschi war. Ob die Bezeichnung der Personen richtig ist, muß dahingestellt bleiben, sonst wäre die Entstehungszeit des ersten Werkes nach der Regierung Cölestins anzunehmen. Diese Miniaturen zeigen nun durchaus umbrischen Charakter und heiteres Colorit, nichts von dem großen Zuge florentiner Kunst, können also wohl dem Oderigi angehören.

Auf diesen folgt Guido Palmerucci, welcher 1280 in Gubbio geboren ist und 1337 in der Kirche S. Maria de' Laici, dann 1342 im Stadthause thätig war[6]. Einige Reste von Malerei sind daselbst noch erhalten,

[1] I, 384 s.

[2] Giornale d' erudizione artistica, Perugia 1873, II, p. 1. Milanesi bei Vasari I, 385.

[3] ‚Furono tutti e tre nella bottega di Cimabue, perchè tutti e tre appresero l'arte dal medesimo maestro.' l. c. I, 137. Baldinucci bezieht sich auf eine Stelle des Leonardo Bruni von Arezzo, wo es von Dante heißt: ‚e di sua mano egregiamente disegnava.'

[4] l. c. p. 144.

[5] Crowe und Cavalcaselle II, 351.

[6] Crowe und Cavalcaselle S. 352. Nach Notizen aus dem Archivio delle Orfane (sign. A. anno 1300—1337) und Gualandi, Mem. orig. ital., Bologna 1840—1845, Ser. IV, p. 31 s.

so der Eremit S. Antonius, an der Außenwand der Kirche, und ein zweites Fresco desselben Heiligen, in dem Spedaletto von Gubbio. Die Kapelle des Palazzo daselbst bewahrt dann noch ein größeres Werk derselben Schule, welches ihre Richtung klarer erkennen läßt. Wir sehen hier die thronende Jungfrau mit Kind, umgeben von Heiligen und vom Gonfaloniere verehrt. Die Bewegung der Mutter zum Kinde hin ist ungezwungen und gefühlvoll, wie bei den besseren Sienesen, aber die Typen sind abweichend, die Figuren sehr schlank und weich im Ausdruck, ohne Plastik und miniaturartig. Ein dritter hl. Antonius, diesem Fresco ebenbürtig, befindet sich in S. Maria Nuova zu Gubbio. Nach dem Urtheil von Crowe und Cavalcaselle trägt kein Bild des Trecento den Typus des fünfzehnten Jahrhunderts in solchem Maße an sich, als dieser Antonius, welcher auch den Einfluß auf die Schule von Perugia (Cambio) erkennen läßt[1]. Eine Maria mit Kind und S. Johannes, in derselben Kirche, schließt sich den vorgenannten an und ist wohl ebenfalls ein Werk Palmerucci's.

Für die Bruderschaft von S. Maria de' Laici haben dann noch ein Maler, Donato, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und ein gewisser Agnolo 1399 gearbeitet[2]. Die Kapelle derselben, jetzt Krypta der Kirche, enthält eine Anzahl von Malereien geringen Stils, vielfach durch Alter und Feuchtigkeit entstellt.

Auch einige Mosaicisten hat Gubbio hervorgebracht, so den Angioletto, welcher in Orvieto und später in S. Francesco zu Assisi thätig war.

In Fabriano wird 1306 ein Maler Bocco genannt, dann ein Tio di Francesco[3]. Hervorragendes leistet zuerst Alegretto Nuzi, welcher 1346 in der Malergilde zu Florenz auftritt[4]. Wir besitzen von ihm eine Tafel im Museum des Vatican, Maria mit Kind, daneben S. Michael und S. Ursula darstellend, nebst dem Stifter und seiner Familie, mit der Inschrift ‚Alegritus Nutii 1365'. Die Composition hat weiche, gefühlvolle Stimmung und das zarte Colorit der umbrischen Schule, nichts von giottesker Auffassung. Aehnlich diesem ist das Altarbild der Jungfrau mit Heiligen für die Sacristei des Domes von Macerata, ‚Alegrittus de Fabriano' bezeichnet. Zwei kleinere Tafeln besitzt das berliner Museum, von denen eine, Maria mit Kind, ‚Alegrictus de Fabriano' signirt ist[5]; beide in zierlicher Technik und mit leuchtenden Farben gemalt. Die Jungfrau, in goldverziertem Gewand mit grünem Mantel, hält das etwas derbe und bekleidete, mit einem Vogel spielende Kind. Sie selbst ist eine anmuthige Erscheinung; ebenso befriedigt auf der zweiten, eine Kreuzigung vorstellenden Tafel der edelgeformte Christuskörper. Fabriano besitzt dann noch in der Sacristei des Domes eine Madonna zwischen Heiligen, und in S. Agostino einen hl. Augustin, welche sich, obgleich nicht bezeichnet, den genannten Werken des Malers anreihen.

[1] S. 354. [2] Gualandi IV, 48 s.
[3] Ricci, Memorie della Marca di Ancona, Macerata 1834, I, 86.
[4] Gaye, Carteggio II, 37. [5] Nr. 1078.

Zeitgenosse des Alegretto war Francesco Ghissi, von dem eine Anzahl Bilder in den Marken zerstreut ist; das bedeutendste finden wir in S. Salvatore zu Monte Giorgio, in der Provinz Fermo [1], ein poetisches Motiv: Maria sitzt mit dem Kinde auf einem Polster innerhalb einer Nische im Freien, und zwar zur Nachtzeit, wie Mond, Sterne und der tiefblaue Hintergrund bezeugen. Strahlen gehen von ihr aus in das Dunkel; links schwebt ein anbetender Engel, mit Blumen geziert, oben sieht man die kleinere Scene der Verkündigung. Die Unterschrift lautet ‚Franciscutius Ghissi de Fabriano' 1374. Der Stil des Bildes ist dem des Alegretto sehr ähnlich.

Perugia zeigt erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert den Einfluß der Malerschule von Gubbio. Nur ein Künstler ist im Trecento beglaubigt: Bartolommeo, Sohn des Guido Guarnieri von Siena, welcher 1319 in Perugia arbeitet und nach dem in der Galerie daselbst befindlichen Madonnenbilde als Vertreter der sienesischen Kunstrichtung betrachtet werden muß [2], während sich sein florentiner Stil in den (vermuthlich ältesten) Wandbildern am Kreuzgang von S. Fiorenza daselbst kundgibt.

Orvieto zeigt den Einfluß sienesischer Kunst in viel höherem Grade. So finden wir in der Kapelle del SS. Corporale im Dom eine Reihe sehr zerstörter Fresken, Ereignisse des Alten und Neuen Testaments, die Legende vom Corporale und das Wunder zu Bolsena, mit der Signatur des Jahres 1364 und dem Namen ‚Ugolinus pictor de Urbeveteris'. Dieser Ugolino heißt in den Urkunden der Stadt ‚Ugolino di Prete Ilario' [3] und findet sich mit Orcagna zugleich erwähnt. Am 25. Juni 1364 wird ihm und Fra Giovanni Leonardelli die Arbeit am Mosaik der Domfassade übertragen, innerhalb vier Jahren zu vollenden und mit der Bezahlung von 6 Goldgulden im Monat. Am 30. Mai des Jahres 1370 übergibt man ihm die Ausmalung der Tribuna, welche 1378 vollendet war und wobei ihm Pietro di Puccio assistirte. Der Stil dieser Fresken zeigt sich als Nachahmung sienesischer Kunstweise [4].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 364.

[2] Nr. 105 der Galerie. Cfr. Milanesi, Della vera età di Guido etc. Unterschrift: Pinxit. Meus. Senēs. Meo ist Abkürzung von Bartolommeo.

[3] Luzi (Duomo di Orvieto) gibt die betreffenden Urkunden und zwar S. 371 die ‚conductio et electio Mag. Ugolini Ylarii pictoris de Urbeveteri ad opus musivum parietis anterioris Ecclesie B. M. faciendum una cum fratre J. Leonardelli pro tempore quatuor annor. proxime futurorum etc.' S. 372 die ‚conductio, quod Cappella super altare majus dicte Eccl. debeat pingi per Mag. Ugolinum pictorem urbevetanum'. S. 374: ‚Ugolinus Guidutii de Urbeveteri Camerarius dedit Petro Putii de Urbevetere de quarterio Scti Juvenalis, pictori, praesenti et conducenti ad pingendum in anditu parietis anterioris dicte Ecclesie S. M. triginta medias figuras mitratas etc.' S. 375, 376 finden sich Zahlungen an Luca Tomè di Siena für ‚pezzi d' oro battuto servito per la pittura della tribuna'.

[4] Nähere Beschreibung der Objecte bei Förster II, 450 f.

B. Maler in Bologna, Modena, Ferrara.

Der Einfluß giottesker Kunst macht sich in Bologna während des Trecento nur in unbedeutender Weise geltend, obgleich der Meister selbst die Stadt besucht haben soll. Der früheste Maler ist Guido, 1173 in einem öffentlichen Document und zwar als Zeuge genannt[1]; dann Ventura, welcher 1197 einen S. Antonius, 1217 eine Madonna an einer Mauer gemalt haben soll, und Orso, innerhalb der Jahre 1226—1248 als Maler thätig. Diese älteren Bilder sind untergegangen oder durch Aufbesserung unkenntlich geworden. Nach Malvasia gründete Franco zuerst in Bologna eine Schule[2], deren Eleven in der Romagna und Lombardei sich Geltung erwarben, nämlich ein Vitale, Lorenzo, Simone, Jacopo d'Avanzi und Cristoforo. Von der Hand Franco's selber ist nur ein einziges, stark übermaltes Bild in der Galerie des Fürsten Ercolani zu Bologna erhalten, mit der Signatur ‚1312 Franco Bol.'[3]. Von Vitale nennt Malvasia zwei Madonnen, eine vom Jahre 1320, die andere von 1345; erstere stammt aus der Kirche S. Maria del Monte, vor Porta S. Mammolo, und befindet sich jetzt in der Galerie zu Bologna. Das Motiv bildet die von zwei Engeln verehrte Jungfrau nebst Kind, vielfach mit Goldornament belastet, daneben die kleine Figur eines Donators. Ein zweites Werk, mit Namen ohne Jahreszahl, besitzt das Museo cristiano des Vatican.

Ein weiterer Künstler ist Lippo Dalmasio, genannt Lippo dalle Madonne, von dem Malvasia besondere Frömmigkeit rühmt[4]: ‚nie habe er ein solches Heiligenbild unternommen, ohne sich durch Fasten und Gebet zu stärken, daher auch Guido Reni einen besonderen Ausdruck von übernatürlicher Reinheit darin gefunden haben soll. Zuletzt wurde er Mönch in S. Martino und malte fortan nur aus besonderer Andacht und ohne Lohn'[5]. Thatsächlich ist nur, daß er als Sohn eines Malers Dalmasio di Jacopo Scannabecchi etwa 1376 geboren ist und 1410 sein Testament macht, also nicht Mönch geworden sein kann. Von den Bildern, welche Vasari nennt[6] und unter denen eine Madonna von 1407 in hoher Verehrung gestanden haben soll, ist nur das Fresco über der Thür von S. Procolo erhalten: Maria mit S. Sisto und S. Benedetto. Wir haben hier eine der besten Leistungen des Malers vor uns. — Simone, de' Crocifissi benannt, zeigt in seinen zwei Crucifixen, das eine zu S. Giacomo Maggiore, das andere in der vierten Kirche zu S. Stefano, sehr geringe Typen und derbe Formgebung, nähert sich aber mehr der Auffassung niederer Giottisten. Ebenso trivial erscheinen die lebensgroßen Figuren in der siebenten Kirche von S. Stefano. Von Cristoforo

---

[1] Malvasia, Felsina pittrice, Bologna 1841, p. 21.
[2] l. c. p. 26. [3] Crowe und Cavalcaselle II, 371.
[4] l. c. p. 34 s. [5] Ebenso Baldinucci I, 398 ss. [6] II, 15.

sind nur schwache Arbeiten in der Sammlung Costabili [1] und in der Stadtgalerie zu Ferrara erhalten.

Jacopo degli Avanzi ist in der Galerie Colonna zu Rom durch eine Kreuzigung vertreten [2], welche ihn als Bolognesen kennzeichnet und von dem Urheber der schönen Fresken in S. Giorgio zu Padua, mit dem er verwechselt worden ist, sehr wesentlich unterscheidet. Die Figuren sind schlank und hölzern, der Ausdruck des Schmerzes bei Maria und Magdalena erscheint verzerrt. Mit Vorliebe stellt er ein Kreuz in Baumform dar und den Pelikan darüber, wie eine zweite Scene der Kreuzigung in der Akademie zu Bologna darthut. Auf letzterer ist Maria ohnmächtig. Crowe und Cavalcaselle erklären diese für ‚die beste bolognesische Composition des Gegenstandes' [3]. Auch Jacopo ist Nachahmer geringer Giottisten, wie die bis zur Karikatur getriebene Verzerrung, das Streben nach Gewaltsamkeit des Ausdrucks erkennen läßt.

Denselben Stil zeigen die jetzt wieder unter der Tünche ans Licht getretenen Fresken von Mezzaratta bei Bologna, wo eine Reihe bolognesischer Künstler gearbeitet hat. Wir finden hier Darstellungen aus dem Leben des Moses, des ägyptischen Joseph und aus dem Propheten Daniel, dann eine Anbetung der Magier, Flucht nach Aegypten, ein letztes Abendmahl, das Wunder am Teich Bethesda. Sämmtliche geringwerthige Fresken tragen den Charakter einheimischer Kunst des vierzehnten Jahrhunderts an sich.

Untergeordnete Maler sind ferner: Jacobus Pauli [4] — im Louvre durch eine Krönung Mariä vertreten —, dann Petrus Johannis, Urheber eines Fresco der Trinität im Kreuzgang von S. Domenico zu Bologna, und Michele di Matteo.

Tommaso da Modena ist der erste geschicktere Maler in jener Stadt. Wir wissen von ihm, daß er 1352 in S. Niccolò zu Treviso beschäftigt war und im Dom über der Sacristeithüre ein Fresco des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes fertigte. 1357 geht Tommaso nach Prag und malt für Kaiser Karl IV. im Schlosse Karlstein [5], welches das Nationalheiligthum Böhmens und die Schatzkammer der Reichskleinode werden sollte. Von Tafelbildern ist daselbst eine Madonna und die Halbfigur eines Christus, aus dem Grabe hervorragend und von einem Engel beklagt, letztere mit der Inschrift ‚Tomas de Mutina', erhalten [6]. Die Fresken der S. Katharinen-Kapelle, in der Altarnische eine Maria mit Kind zwischen Petrus und Paulus darstellend,

---

[1] Ueber die Galerie Costabili vgl. Laderchi, Descrizione della quadreria Costabili, 5 voll., Ferrara 1835—1841.

[2] Jacobus de Avāciis de Bononia f. [3] II, 377.

[4] Giordani, Memorie storiche intorno al Palazzo detto del Podestà in Bologna, 1832, a p. 16.

[5] Crowe und Cavalcaselle II, 382 f. Citat aus dem böhmischen Chronisten Benesch von Weitmül (SS. R. B. II). [6] Ein anderes Tafelbild im Wiener Belvedere.

davor die Stifter, den Kaiser und seine Gemahlin, von Maria und Christus den Segen empfangend; dann eine Kreuzigung und eine Anzahl böhmischer Heiliger, sind nicht auf Tommaso zurückzuführen.

Tommaso wird übertroffen von Barnaba da Modena, der sich im Stil den Sienesen nähert, wie aus seinen goldglänzenden und bunten Madonnen mit runden Köpfen und langen Händen ersichtlich ist. Das Städel'sche Museum zu Frankfurt am Main besitzt ein derartiges ‚Barnabas de Mutina 1367' signirtes Bild[1], ein zweites die berliner Galerie, wo das Kind in jenem vielbenutzten, auch von Raffael wiedergegebenen Motiv des Spieles mit einem Vogel erscheint, während das blaue Kleid der Madonna mit langen Goldstreifen prangt. Als die Pisaner die Fresken aus dem Leben des hl. Rainer im Campo Santo vollenden wollten, sandten sie zu dem modenesischen Künstler nach Genua. Derselbe kam, malte aber nicht an den Fresken, sondern vollendete vier Altarbilder, zwei für S. Francesco, ein drittes für S. Giovanni und ein viertes für die Kirche zu Ripoli bei Pisa. Wir besitzen noch eine der Tafeln von S. Francesco, die Halbfigur Mariä mit dem Kinde unter einem Bogen, während vier Engel einen Teppich halten, nach Crowe und Cavalcaselle ‚das beste Stück seiner Gattung'[2]. Das Altarblatt von S. Giovanni befindet sich jetzt in der Akademie zu Pisa und ist ebenfalls signirt. Es zeigt eine lebensgroße Madonna mit dem stehenden Kinde auf dem Schoß, verehrt von Engeln, während sechs andere den Teppich hinter der Gruppe ausbreiten. Die Gewänder sind mit zierlichem Ornament bedeckt.

Geringer als Barnaba ist Seraphino de' Seraphini, von dem ein mit dem Jahre 1385 bezeichnetes Bild im Dom zu Modena Kunde gibt.

In Ferrara soll 1242 Gelasio di Niccolò vom Herzog Azzo beauftragt worden sein, den Sturz des Phaeton bildlich darzustellen, dann vom Bischof daselbst, eine Madonna zu malen. Als sein Lehrer wird Theophanes aus Constantinopel genannt[3]; aber keine Urkunde bestätigt diese Notizen fabelhaften Charakters. — Antonio Alberti soll von Agnolo Gaddi den Unterricht erhalten, dann in Urbino und Castello, zuletzt 1438 im Palazzo der Este gemalt haben. Ein mit ‚Antonius de Ferrara' und 1439 bezeichnetes Altarstück dieses Malers, die lebensgroße Jungfrau mit dem schlafenden Kinde, umgeben von Heiligen, zeigt wenig ideale Typen, rohes Colorit und sinnlosen Faltenwurf[4].

Auch Pistoja und Prato hatten einheimische Kunstübung. So malte in ersterer Stadt Manfredino d' Alberto eine Kapelle im Dom und die Kirche S. Michele in Genua; dann tritt Bartolommeo Cristiani auf, von dem ein

---

[1] Nr. 1. [2] II, 385. Barnabas de Mutina pinxit.

[3] Baruffaldi, Vite de' pittori Ferrar. 1844, I, 8; II, 517. Borsetti, Historia almi Ferrariensis Gymnasii, 1735.

[4] Zu S. Bernardin bei Urbino.

mit 1370 bezeichnetes Altarstück in der Sacristei von S. Giovanni auf uns gekommen ist [1].

In Prato soll 1312 ein Maler Bettino die Legende della sacra Cintola, welche später Agnolo Gaddi beschäftigte, dargestellt haben; 1330 malte Guido Fresken im Hause des Conservators von Prato, dann treten Migliore di Cino und Giovanni di Lotto zu Tage [2].

C. Maler in Verona, Padua, Mailand, Venedig.

Während in Florenz und Siena eine neue, lebensvolle Richtung der Malerei die absterbende Formenwelt des Byzantinismus durchbricht und die Ideale der Kunst mehr und mehr mit der Wirklichkeit irdischen Daseins in Verbindung setzt, dem großen Wendepunkt des Quattrocento entgegeneilend, verbleibt der Norden Italiens länger im Banne der Ueberlieferung. Zwar haben die Gebieter von Mailand und Verona den großen Florentiner an ihren Hof gezogen, und in Padua hat er längere Zeit gewohnt, aber seiner Erscheinung folgt dort erst spät eine vereinzelte Blüte lombardischer Malerei, welche freilich alles hinter sich läßt, was Italien am Eingang des fünfzehnten Jahrhunderts zu leisten vermochte.

Verona besaß in Turone einen älteren namhaften Künstler, von dem ein Altarblatt im Museum [3] daselbst Namen und die Jahreszahl 1360 an sich trägt. Aber die Formen sind schwerfällig, wie an Sculpturwerken älterer Zeit, der Ausdruck gewaltsam, die Gesten fehlerhaft, das Colorit flach und bedeutungslos. Da treten plötzlich hochbegabte Künstler unvermittelt in Verona und Padua auf, in deren Werken alle Hoheit giottesken Stils mit freier Lebensfülle und feiner Beobachtung der Natur zu reinem, künstlerischem Wohlklang vereinigt sind.

Drei Maler des Namens Jacopo arbeiteten in nicht fern voneinander gelegenen Zeiten. Der eine zu Bologna in der genannten Kirche di Mezzaratta, wo er ‚Jacobus' sich genannt hat; der andere, als Autor zweier Tafeln in der städtischen Pinakothek daselbst, ‚Jacobus Pauli' bezeichnet; der dritte, Urheber jener Kreuzigung in der Galerie Colonna zu Rom, mit der Unterschrift: ‚Jacobus de Avanciis de Bononia'. Vasari, im Leben des Scarpaccia, macht nun aus den zwei Malern Jacopo Avanzi, Bologneſe, und Jacopo Davanzo, aus Verona, einen einzigen, dem er beider Werke zuschreibt, nämlich jene der Mezzaratta aus dem Jahre 1404 und die anderen, in der Kapelle S. Felice zu Padua, aus dem Jahre 1377 [4].

---

[1] Ciampi, Notizie inedite della sagrestia Pistojese, p. 93. 94. 145—150. Tolomei, Guida di P., p. 163.

[2] Giorn. stor. degl' Archivi Tosc. II, 248. Calendario Pratese 1630, p. 102.

[3] Nr. 51.

[4] III, 634; p. 655: Milanesi, commentario alla vita di Jacopo Avanzi e di Altichiero da Zevio, pittori. Cfr. Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura it. dei secoli XIV e XV e della scuola Veronese etc. Ver. 1864.

Von Altichiero berichtet Vasari[1]: ‚Er sei der Vertraute der Scaliger gewesen und habe für sie den großen Saal ihres Palastes ausgemalt, worin heute der Podestà wohnt, indem er den Kampf um Jerusalem nach dem Bericht des Josephus darstellte. Hierin nun habe der Maler gutes Urtheil und Besonnenheit gezeigt, indem er auf jeder Wand einen Gegenstand behandelte und mit einem Ornamentfriese umgab, worin er eine Anzahl Medaillons mit den Portraits berühmter Zeitgenossen anbrachte, besonders aus dem Hause der Scaliger; auch sieht man dasjenige Messer Petrarca's.‘[2]

Von diesen Malereien war schon seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts nichts mehr zu finden[3].

‚Jacopo Avanzi,‘ heißt es weiter, ‚ein bologneser Maler, war in den Arbeiten dieses Saales Concurrent des Aldigieri und malte unter den erwähnten Sachen zwei sehr schöne Triumphzüge in Fresco mit solcher Feinheit, daß Girolamo Campagnuola behauptet, Mantegna habe sie als ein seltenes Werk gelobt. Derselbe Jacopo, zusammen mit Aldigieri, malte in Padua die Kapelle von S. Giorgio, welche sich neben Sant' Antonio befindet, gemäß dem Testament der Markgrafen von Carrara[4]. Den oberen Theil schmückte Jacopo Avanzi, den unteren Aldigieri mit Scenen aus der Legende der hl. Lucia.‘[5]

Die Kapelle von S. Felice zu Padua, ursprünglich S. Jacopo genannt, bis 1503 die Reliquien des hl. Felix Veranlassung gaben, den Namen zu ändern, dankt ihre Entstehung dem Bonifazio Lupi, Markgrafen von Soragna[6]. Am 12. Februar 1372 schloß dieser mit dem venezianischen Baumeister Andriolo einen bezüglichen Vertrag, und 1377 wurde begonnen. Wir besitzen aus dem Archiv der Lupi Vermerke über die Ausgaben des Baues bis 1379, darunter auch den einer Zahlung von 792 Ducaten an Maestro Altichiero für Malereien[7]. Aus der nicht unbedeutenden Summe läßt sich schließen, daß

---

[1] III, 633 f.

[2] Bernasconi p. 31 verlegt sie in das Jahr 1364, d. h. in die Zeiten des Can Signorio.

[3] Dal Pozzo, Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Veronesi, Verona 1718.

[4] Vasari täuscht sich, denn die Markgrafen von Soragna waren die Besteller, insbesondere Raimondino dei Lupi aus Parma, der Erbauer der Kapelle.

[5] Vasari fabelt dann noch von einem Maler ‚Sebeto‘, was sich als ein reines Mißverständniß der latinisirten Form ‚da Zevio‘ oder ‚de Jebeto‘, also einer Ortsangabe, darstellt. Zevio ist ein Dorf bei Verona.

[6] Gualandi, Mem. Ser. VI, p. 135. Die Marmortafel am Eingang nennt das Jahr 1376. Vgl. den Text bei Förster II, 462 Anm.

[7] Gualandi l. c. und Gonzati, Illustrazioni della Basilica di S. Antonio di Padua, 1854, Doc. CII. Savonarola (De laud. Pat., ap. Murat. SS. XXIV, col. 1133) nennt Jac. Avanzi, Bolognese, als Meister, der Anon. des Morelli Davanzo und Altichiero. Savonarola, der berühmte Arzt, schrieb seinen Commentar bald nach 1440. Ein Paduaner kann Jacopo nicht gewesen sein, das hätte Savonarola gewußt.

derselbe einen Ruf als Künstler besaß, wie er denn als Werkmeister von S. Felice auch in der Kapelle von S. Giorgio die Arbeiten geleitet und die vornehmsten Wandbilder selbst gemalt haben wird.

Die nach der Kirche zu ganz offene Kapelle S. Felice ist in allen Theilen bemalt und zwar mit der Legende des hl. Jacobus und einigen biblischen Scenen. Beim Eintritt finden wir gegenüber die Kreuzigung. Der Erlöser ist von trauernden Engeln begleitet und von den Gruppen der Priester und Soldaten umstanden. Links sieht man Maria ohnmächtig in den Armen der Frauen, im Hintergrunde Zuschauer auf dem Wege nach Jerusalem, zu den Seiten des Altars dann noch ein Fresco des Auferstandenen zwischen zwei Engeln, daneben eine Pietà, inmitten beider die Verkündigung. Die Räume an den die Decke spannenden Bogenfeldern nehmen Gestalten von Heiligen ein, am Kreuzgewölbe findet man ein bemaltes Relief Christi, umgeben von den Zeichen der Evangelisten; im östlichen Kreuzgewölbe daneben die großen Propheten, andere Propheten und Apostel an den Bändern der Gewölbe, am westlichen die vier Kirchenlehrer. An die Gewölbe schließen sich zehn Spitzlünetten an, mit der Geschichte des Apostels Jacobus major, die an der östlichen Wand sich fortsetzt; die westliche Mauer nimmt ein Votivbild ein: Stifter und Stifterin vor dem Throne der Madonna.

Die Motive zu den Bildern der Lünetten und der Ostwand sind der Legenda aurea des Jacobus a Voragine entnommen und beginnen mit der Predigt des Apostels, der von seiner Wanderung nach Spanien zurückgekehrt ist und die Gemeinde von Jerusalem durch zwei Magier, Hermogenes und Philetus, in Verwirrung gesetzt vorfindet. Jacobus streitet von der Kanzel inmitten eines Tempels lebhaft gegen die Verführer, umringt von zuhörenden Gruppen. Links davon sehen wir die Feinde sich gegen ihn berathen und rechts dieselben von Dämonen abgeführt. Durch das Gebet des Apostels werden die Teufel gezwungen, ihre Beute wieder abzuliefern. Die Magier sind aber nun bekehrt und werden getauft. Die Juden, darüber erzürnt, rüsten sich zur Anklage wider Jacobus. Der Martyrer wird gebunden zum Tode geführt, wobei ihn einer der Soldaten begleitet, der sich bekehrt hat. Die gebesserten Magier und ihre Schüler nehmen den Leichnam und bringen ihn auf ein Schiff, welches, von einem Engel geführt, in Spanien landet. Dort, an der Meeresküste, erhebt sich ein Schloß, dessen Besitzerin, Lupa, den Christen feindlich gesinnt ist. Auf deren Bitte, den Apostel hier beisetzen zu dürfen, weist sie dieselben an den grausamen König, der sie ins Gefängniß werfen läßt. Ein Engel befreit sie daraus, sie fliehen in die Berge, und die über eine Brücke ihnen nachsetzenden Feinde stürzen mit dieser zugleich ins Wasser. Zum zweitenmal nahen die Christen, mit den Reliquien des Apostels, der Lupa, welche in böser Absicht zum Transport derselben einen Karren mit wilden Stieren bespannen läßt. Das Zeichen des Kreuzes vereitelt den Plan, die Stiere ziehen vielmehr ruhig den ehrwürdigen Leichnam

in das Schloß. Lupa bekehrt sich und weiht ihre Burg (Compostella) dem Dienste Gottes und der heiligen Reliquie.

Ein etwas tieferer Streifen der Westwand zeigt noch Spuren eines Christophorus; dann sehen wir auf der östlichen Mauer Erscheinungen des Apostels nach seinem Tode: so beim König von Oviedo, dem er Triumph über die Mauren verspricht, und bei der Schlacht, wo er die Christen zum Siege führt, die feindliche Stadt der Zerstörung preisgebend.

Prüfen wir nun den Stil dieses Cyklus, so ergibt sich, daß jüngere Kräfte, in erster Linie wohl Jacopo Avanzi, neben Altichiero daran betheiligt waren. Förster, der die Bilder vom Gerüst aus in unmittelbarster Nähe untersuchte, fand innerhalb der Lünetten Abweichungen im Stil und meint, daß nur bis zu der Scene, wo die Verfolger der Christen ins Wasser stürzen, eine Auffassung durchgeht, während die folgenden eine jüngere, unter dem Meister gebildete Hand verrathen[1]. Crowe und Cavalcaselle mögen Recht haben, wenn sie sagen, daß eine Abgrenzung nicht wohl möglich ist, da authentische Arbeiten jener beiden Maler nicht gesondert vorliegen. Sie halten die Lünettenbilder der Nord- und Südwand, trotz einiger Verschiedenheiten, für einheitlich und mit Recht die Kreuzigung für die beste Composition des Ganzen, also wohl von Altichiero selber[2]. Es ist nun in der That sehr schwer, da die Bilder völlig übermalt sind, charakteristische Züge festzustellen. Jedenfalls haben wir nicht eine bloße Nachahmung giottesken Stiles vor uns. Unter den Scenen der Lünetten sind einige dramatisch höchst wirksam, so die Predigt des Apostels, mit den schönen Gruppen des Volkes; die Landung in Spanien, mit dem Engel am Steuer des Schiffes; die Einfahrt des heiligen Leichnams in das Schloß. Helles, fein durchgearbeitetes Colorit gibt dem milden und sanften Charakter der Motive hohen Reiz, während die Ruhe und plastische Sicherheit des Vortrags uns zuweilen vergessen macht, daß wir Bilder des Trecento vor uns haben. Wohl sagen Crowe und Cavalcaselle nicht zu viel, wenn sie dies herrliche Denkmal als das edelste Norditaliens im vierzehnten Jahrhundert bezeichnen. Weitere Anhaltspunkte für die Beurtheilung der Malerei geben uns nun die Fresken der S. Georgs-Kapelle, welche nicht durch Uebermalung in ihrem ursprünglichen Charakter geschädigt wurden, nachdem sie durch Ernst Försters Bemühungen unter der Tünche wieder ans Licht getreten sind[3].

---

[1] II, 467. Der Anonymus des Morelli (oder besser Gir. Campagnola) bemerkt über jene Malerei, die er Altichiero und Davanzo zuschreibt: ‚e par tutto d' una mano e molto eccelente, anzi la parte a man manca intrando (Ostseite) par di un altra mano e men buona.' Von Davanzo heißt es: ‚Padovano, ouer Veronese, ouer come dicono alcuni, Bolognese.' p. 6 ed. cit.

[2] II, 398.

[3] Vgl. darüber E. Förster, Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua, Berlin 1844. Ital. Uebersetzung von Selvatico.

Die Cappella di S. Giorgio wurde, der Inschrift gemäß, von Raimondino dei Lupi, dem Bruder jenes Bonifazio, etwa gleichzeitig mit der ersten 1377 erbaut. 1379 schon starb Raimondino, und Bonifazio setzte das Werk seines Bruders fort, indem er auch hier Malereien ausführen ließ. Altichiero war die leitende Kraft in S. Felice gewesen und hatte dort ein glänzendes Denkmal seiner Kunst errichtet. Naturgemäß erscheint es, daß ihm auch die weitere Führung übertragen wurde und daß er sich hier wie dort der Beihilfe des jüngeren Avanzi bedient hat. Der Arzt Michele Savonarola nennt bloß ‚Altichiero aus Verona, welcher die Kapelle des hl. Georg, der Edlen de' Lupi, dem Santo benachbart, mit großer Kunst ausschmückte'[1], während der Anonymus des Morelli[2] und Vasari Altichiero und Avanzi nennen, ersterer mit dem Zusatz: ‚Rizzo behauptet, Altichiero habe allein da gearbeitet.' E. Förster will am unteren Rahmen des letzten Bildes aus der Legende der hl. Lucia ‚Avantiis Ver.' gelesen haben[3].

Die Kapelle, in Form eines Oblongums erbaut, ist mit Tonnengewölbe versehen und besitzt hohe, spitzbogige Fenster, durch breite Wandflächen gesondert. In der Mitte befand sich einst das Grabmal mit zehn lebensgroßen Statuen des Erbauers und der Seinigen, von einem Baldachin überwölbt. Mauern und Decke sind mit Fresken überzogen, welche die Legenden mehrerer Heiliger darstellen. Die Altarwand, dem Eingang gegenüber, enthält die Kreuzigung und die Krönung Mariä, die Eingangswand fünf Scenen aus der Jugendgeschichte des Erlösers. Am Gewölbe leuchten auf blauem Grunde die vier Evangelisten und die Kirchenlehrer, in den Nischen der drei Fenster Medaillons mit Büsten von Heiligen. Der Legende S. Georgs gehört die Seite links vom Eingang — wo sich auch noch Votivbilder der Grafen von Soragna befinden —, während die rechte dem Leben der hll. Katharina und Lucia gewidmet ist. Trotz aller Vernachlässigung und Mißhandlung dieses edlen Frescoschmuckes paßt noch immer die Bemerkung Savonarola's, ‚wie seine Reize die Eintretenden so fesseln, daß sie den Ausgang nicht suchen'[4].

Das große Bild der Kreuzigung zerfällt in drei Abtheilungen. Christus, zwischen den beiden Schächern, wird von Engeln betrauert, welche an Giotto's Motive erinnern. Gesondert stehen, wie beim Weltgericht, die Freunde und Feinde des Erlösers. Maria ist ohnmächtig und wird von den Frauen aufgerichtet, während entfernter eine zweite Gruppe, mit dem gläubigen Haupt-

[1] l. c.: ‚Tertiam vero (sedem dabimus) Alticherio Veronensi, qui templiculum Georgii Sancti, nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum, maximo cum artificio decoravit.'

[2] Genauer Girolamo Campagnola aus Padua, in dessen (verlorenem) Brief an Niccolò Leonino Tomeo, ‚insigne filosofo', Notizen über die den Carraresen dienenden Maler enthalten waren.

[3] Facsimile II, 488. Vgl. auch Förster im Kunstblatt 1838, Nr. 6.

[4] ‚Est templiculum Georgio Sancto dicatum, cujus aedificium atque ornatus ejus singularis ita oblectant oculos hominum, ut intrantes exitum non quaerant.'

mann an der Spitze, ernsten Blickes zum Kreuze aufschaut. Zur Linken Christi stehen seine Feinde. Durch diese Gruppirung, an Stelle reihenweis aufgebauter Figuren, wird Deutlichkeit und künstlerischer Werth der Composition gehoben. Einzelne Züge, so die Theilnahme der um Maria beschäftigten Frauen, der innere Kampf eines Alten, der, halb abgewendet vom Kreuz, sich wieder hingezogen fühlt, bringen die Scene schon dem Quattrocento nahe, wohin auch die weiche Modellation der Figuren deutet. Im Typus des Gekreuzigten, welcher mit dem von S. Felice wesentlich gleich ist, fehlt allerdings ein geistig bedeutender Mittelpunkt der Composition. Obgleich der giottesken Schule entlehnt, mangelt ihm doch gänzlich jener Zug übermenschlicher Größe, erhabenen Duldens, den wir an Giotto's Kreuzigung in Assisi und an seinen Crucifixen bemerken. Den Raum darüber nimmt die Krönung Mariä ein, ein festlich gestimmtes Bild, auf dem einzelne Typen der Engel durch besondere Schönheit hervorragen. Der Krönung entspricht auf der Nordseite die Verkündigung, wobei ein Fenster die beiden Gestalten scheidet. Darunter die Anbetung der Hirten und der Könige, letztere ein Ceremonienbild mit vielen Personen, dann die Präsentatio, wobei die Figuren halb von einer Brüstung verdeckt sind, und die Flucht nach Aegypten, letztere sehr zerstört, während die Fragmente — so der Rest vom Kopf Mariä und das lächelnde Kind — noch Bewunderung verdienen.

Die Legende von S. Georg ist an der Ostwand erzählt, sie beginnt mit dem Kampf gegen den Drachen. König und Königin, nebst Gefolge, sehen von der Stadtmauer demselben zu, während die Tochter mit ihrem Gebet die Handlung begleitet. Nach errungenem Siege über den Drachen — ein Bild des Heidenthums und seiner Laster — läßt sich der König mit seinem Hofstaat taufen, eine sehr stattliche Composition, denn die Scene ist in eine Kirche versetzt und trägt einen liturgisch feierlichen Charakter an sich. Dann folgt das Martyrium, zunächst die Probe mit dem Giftbecher, den ein Zauberer gemischt hat. In ruhiger Haltung steht Georg vor dem Kaiser und leert den gefährlichen Trank ohne Schaden an seinem Leben; dann folgt die Räderung, welcher der Martyrer durch höheren Beistand ebenfalls siegreich entgeht. Vor der Front eines gotisch-venetianischen Palastes sieht man in der Mitte den Heiligen, welcher nackt an das mit Zacken besetzte Rad gebunden war, durch die Hilfe zweier Engel befreit, denn das Rad bricht in Stücke und die Henker fahren erschreckt zur Seite; daneben Gruppen von Soldaten und theilnehmenden Zuschauern. Innerhalb der Loggien des Palastes noch zwei weitere Scenen: der Martyrer vor dem Kaiser und zwei Höflinge taufend. Diocletian hat beim Tempel des Apoll eine Feier angeordnet und Georg dahin bringen lassen, daß er opfere. Auf dessen Gebet stürzt aber der Tempel zusammen. Dann folgt zum Schluß die Enthauptung: Georg, in weißer Tunica, kniet vor dem Henker, umgeben von Volksgruppen, ein durch feine Beobachtung des Lebens ausgezeichnetes Bild.

Das Votivbild an der oberen Wand zeigt die Familie Soragna vor der thronenden Gottesmutter mit Kind, ihre Huldigung darbringend.

Die Legende der hl. Katharina nimmt den oberen Theil der Westwand ein und ist in vier Motiven erzählt, denselben, welche Masaccio später in S. Clemente zu Rom behandelte. Wir sehen die Martyrin zunächst vor dem Götzentempel ihr christliches Bekenntniß ablegen, dann ihre Disputation mit den heidnischen Philosophen, welche schließlich überwunden sind und ihre Bücher dem Feuer opfern; hierauf die Zerstörung des Rades, auf dem sie gemartert werden soll, durch himmlischen Einfluß. Den Schluß bildet ihre Enthauptung, wobei die Seele von Engeln ins Paradies geleitet wird.

Auf dem unteren Wandstreifen erblickt man aus der Legende der hl. Lucia zunächst das Verhör vor dem Prätor, dann den wunderbaren Vorgang mit den sechs Ochsen, welche vergebens an einem um die Jungfrau geschlungenen Seile ziehen. Das dritte Bild vereinigt drei Motive in einem Rahmen, zuerst die Feuerprobe, dann die Marter mit siedendem Oel und den Tod. Die letzte Scene zeigt den Leichnam auf der Bahre, dem Volke ausgestellt. In seltener Kraft und Schönheit leuchtet hier die Farbe, fast wie auf den Bildern späterer Venetianer; auch die Luftperspective scheint dem Maler nicht unbekannt geblieben. Der Kopf der Heiligen, zart im Licht modellirt, mit dem Ausdruck seliger Ruhe, ist von größter Vollendung. Auch ihre jungfräuliche Gestalt, wie sie, unbewegt durch die ziehenden Stiere, begeistert emporblickt, dürfte nicht nur eines der schönsten, echt christlichen Gebilde des ausgehenden Trecento sein, sondern in der Tiefe ethischen Gehaltes manches formvollendete Werk späterer Zeit übertreffen.

Vergleichen wir nun diese Fresken und ihre Typen mit jenen von S. Felice, so ergibt sich, daß mehrere Künstler daran betheiligt sind, daß die besten derselben von *einer* Hand gemalt wurden, und zwar von derselben, welche die Kreuzigung in der anderen Kapelle fertigte. War Altichiero in S. Felice Werkmeister, so muß ihm jene Kreuzigung angehören, und seine Thätigkeit setzt sich fort in S. Giorgio, wo ihn Avanzi und andere Gehilfen unterstützten, während er selbst die wichtigsten Gegenstände ausführte[1]. Forschen wir nun in Verona nach den Quellen dieses neuen Stils, der so viele giotteske Elemente in sich aufgenommen hat (denn von bolognesischer Kunstweise ist keine Spur vorhanden), so müssen wir zunächst feststellen, daß die älteren veroneser Maler, wie Turone, daran keinen Theil haben, daß diese Richtung durch Giotto selbst angeregt sein muß. Es finden sich daselbst übrigens verschiedene Werke einheimischer Maler: so in S. Anastasia (Kapelle der Cavalli) ein Votivbild, dann eine Madonna in S. Zenone, ein Fresco über dem Portal von S. Fermo; in S. Anastasia (Kapelle der Pelle-

[1] Auch Flavio Biondo hat in der 1450 edirten Italia illustrata unter den vier größten Malern Italiens den Altichiero genannt. Vgl. Bernasconi, Studj etc., p. 29.

grini) ein anderes Votivbild; in S. Maria della Scala am Portal eine Krönung Mariens, welche den Stil der Arbeiten von S. Giorgio in etwas schwächerer Form repräsentiren [1].

Den Zusammenhang mit der giottesken Richtung vermittelt auch Stefano da Verona, oder da Zevio, von Vasari als Schüler Agnolo Gaddi's und ausgezeichneter Frescomaler genannt [2], dem später, im Leben des Carpaccio, noch ein längerer Passus gewidmet ist [3], wo er mit einem jüngeren dieses Namens verwechselt wird. — Padua mußte damals besondere Anziehung für Giottisten besitzen, denn wir finden daselbst auch Giusto di Giovanni, aus der florentiner Familie der Menabuoi [4], später Cennino Cennini, der für Bonifazio Lupi, den Markgrafen von Soragna, schon im Spital von S. Giovanni Battista zu Florenz ein Fresco gemalt hatte und, vermuthlich von diesem angeregt, seit 1398 in Padua ansässig und thätig erscheint. Letzterer ist wohl bald nach seines Lehrers Agnolo Tode dahin gewandert, indem er 1398 Bürger und mit einer Paduanerin verheiratet, auch im Dienste Francesco's da Carrara bestätigt ist. Als Cennino Padua betrat, war der Frescocyklus in den beiden Kapellen schon vollendet, er fand aber noch Giusto und sah vielleicht die Meister der Bilder im Baptisterium des Domes und der Kapelle von S. Luca, Epigonen der durch Altichiero und Avanzi repräsentirten Zeit der Blüte.

Michele Savonarola schreibt dem Giusto aus Florenz die Decoration des Baptisteriums zu, welches einst ganz bemalt war, und zwar infolge Stiftung einer Frau, der Gemahlin des Francesco da Carrara, Beherrschers von Padua [5]. In der Mitte der Kuppel sieht man das Brustbild Christi inmitten einer Glorie von Cherubim, an welche sich in concentrischen Kreisen Engel, Apostel, Kirchenlehrer, Martyrer und andere Heilige anschließen. Ueber dem Altar ragt in diese Kreise hinein die kolossale Gestalt der Jungfrau, welche ihre Hände anbetend zu Christus emporhebt. Dann folgen Geschichten des Alten Testaments, in den Zwickeln die vor Pulten sitzenden Evangelisten, nach byzantinischer Art componirt, an den Wänden des quadratischen unteren Raumes Geschichten des Erlösers und des Täufers, über dem Altar Scenen

---

[1] Näheres bei Schnaase VII, 502 ff. [2] I, 642.

[3] III, 628 ff. Vgl. über ihn Schnaase in den Mittheil. der K. K. Gen.-Comm. 1860, S. 7 ff.

[4] Seit 1387 in der Malergilde zu Florenz. Die Namen zahlreicher Maler in Padua, von denen keine Werke vorhanden sind, bei Moschini, Memoria della origine e delle vicende della pittura in Padova, 1826, p. 7 ss.

[5] Der Anonymus des Morelli versichert, über der Thür im Innern die Inschrift ‚Opus Johannis et Antonii de Padua' gelesen zu haben, und vermuthet, daß Giusto nur der Urheber der äußeren (jetzt verschwundenen) Fresken sei. Die Malerei des Innern weicht nun allerdings von der in S. Jacopo e Filippo (S. Antonio) bedeutend ab, letztere Fresken haben aber durch Uebermalung ihren ursprünglichen Charakter verloren. Vgl. Anon. S. 6.

der Apokalypse. Das Altarbild zeigt die thronende Maria mit Heiligen und kleineren Scenen aus dem Leben des Täufers. Mit seltener Vollständigkeit ist hier die heilige Geschichte vorgetragen; auch erscheint die Anordnung der Compositionen wirksam dem Raume angepaßt. Die Sonderung der apokalyptischen Bilder von den historischen muß sinnreich genannt werden. Der Stil der Malerei ist noch rein giottesk und in der absterbenden Formgebung der Schule gehalten, aber der organische, immerhin imponirende Bau des Ganzen und die milde, wohlgestimmte, dem Norden Italiens eigene Farbe sichern noch eine bedeutende Wirkung.

Ein vortreffliches Altarbild von Giusto's Hand, inschriftlich aus dem Jahre 1367, besitzt die Nationalgalerie in London; es ist die Krönung Mariä (welcher Heilige assistiren) und verräth einen guten Coloristen aus der Schule Giotto's.

Neben den fremden Malern ist nun auch Guariento, aus Padua, zu nennen, welcher schon 1338 als Künstler auftritt und 1365 in Venedig thätig ist[1]. Nach seiner ‚Kreuzigung' zu urtheilen, welche sich jetzt in der Pinakothek zu Bassano vorfindet und wenig lebensvolle Gestalten bei flachem Colorit aufweist, hielt er einigermaßen an der byzantinisirenden Richtung fest[2], die wohl mit seinem längeren Aufenthalt in Venedig zusammenhängt.

In Mailand finden sich Ueberbleibsel von Fresken aus der jetzt zerstörten Servitenkirche in der Akademie der Künste, eine lebensgroße Madonna mit Kind zwischen Heiligen, begleitet von einem Namen, Symon de Corbeta. Dann wird urkundlich der in Bergamo thätige Michele de Roncho seit 1360 erwähnt, vielleicht derselbe, welchen Vasari als Schüler Agnolo Gaddi's nennt. Ein gewisser Leonardo di Bisuccio, aus Mailand, ist Urheber der Fresken in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel[3].

Im Baptisterium zu Parma begegnet man einigen rohen Malereien, von denen ein Fragment den Namen eines Künstlers[4] aus Piacenza trägt; wenig Erfreuliches bieten auch die gleichzeitigen Reste in den Kapellen des Domes, während die Sacristeien einige bessere Deckenbilder enthalten. Piacenza besitzt Fresken in S. Antonio und im Querschiff der Kathedrale, welche dem Bartolino zugeschrieben werden und am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mögen. Im Friaul treffen wir zu Colalto Reste von Wandbildern, in denen Einflüsse giottesken Stils hervortreten; dann solche in der Pfarrkirche zu Venzone, welche sich, der Inschrift gemäß, auf die 1338

---

[1] Sein Bild des Paradieses im Palazzo Ducale wurde später von Tintoretto übermalt. Er heißt in den Urkunden: ‚Guariento pictore q. Arpi de Contrada Domi de Padua' und tritt darin von 1347—1364 auf. Cfr. Moschini p. 16.

[2] Harte Farbencontraste, dunkelgrüne Schatten und breite Lichter zeigen auch die Tafelbilder in der Sammlung der Akademie der Wissenschaften in Padua.

[3] Inschrift bei Crowe und Cavalcaselle I, 271, Anm. 41.

[4] Bartolino, nach Crowe und Cavalcaselle II, 419.

stattgefundene Einweihung durch den sel. Bertrandus, Patriarchen von Aquileja, beziehen. Auch hier ist die Einwirkung der Florentiner deutlich.

In Piemont war schon in den Jahren 1314—1325 ein Maler Giorgio aus Florenz thätig, und eine nicht unbedeutende Darstellung des jüngsten Gerichts in Gravedona, am nördlichen Ende des Comer Sees, ist ebenfalls im giottesken Stil entworfen.

Venedig bewahrte in der Kunst länger als alle übrigen Städte Italiens byzantinische Tradition. Es lag dies in seinem halb orientalischen Charakter, dem Sinn für das Prächtige, die Sinne Reizende, für das äußerliche, bestechende Moment der Kunstübung. Zwar hatte es am Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Anzahl eingeborener Maler, aber sie wirkten durchaus im Sinne des Ueberlieferten, und seine griechische Kolonie, aus welcher die Mosaicisten von S. Marco hervorgingen, behielt noch bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein Bedeutung, zumal für rein kirchliche Bedürfnisse [1].

Die erhabene und reine Kunstsprache Giotto's vermochte naturgemäß hier am wenigsten Boden zu finden, wo üppige Lebensanschauung durch Handelsverkehr mit Griechenland und Kleinasien ununterbrochene Nahrung fand.

Von älteren Kunstwerken ist nicht viel erhalten. Zwei Bilder in der Pinakothek von Vicenza, mit ‚Paulus de Venetiis' bezeichnet, das eine von 1323, das andere von 1333, letzteres den Tod Mariä mit den hll. Franz und Antonius darstellend, ein drittes im Museum zu Stuttgart, ‚Paulus cum filio' signirt, zeigen sich unberührt vom Lebensquell neuer italienischer Kunstrichtung. — Dem Paolo schließt sich ein Lorenzo an, von dem die Akademie in Venedig eine Verkündigung mit dem Bilde des Donators besitzt, inschriftlich von 1357, und das Museum Correr ein tüchtiges Werk: Christus, zwischen den Aposteln thronend und Petrus die Schlüssel reichend, dem Jahre 1369 angehörig; dazu zwei fernere Tafeln in der Akademie und eine dritte im Louvre. Alle diese Bilder, in schwerer und harter Tempera gemalt, mit tiefgrünen Schatten im Fleisch und flachem Auftrag des Colorits, besitzen archaistischen Charakter, während die Tafel im Museum Correr sich durch fleißige, saubere Technik auszeichnet. — Ein dritter Maler ist Stefano, Pfarrer der Parochie S. Agnese, von dessen Hand die Akademie zu Venedig [2] und das Museum Correr je eine Madonna besitzen. — Ihn überragt Semitecolo, dessen erstes Bild [3] vom Jahre 1351 datirt. Im Dom zu Padua befindet sich sein Hauptwerk, eine Tafel mit der Trinität (wobei Gott Vater den Sohn wie einen Crucifixus hält, ohne daß ein Kreuz vorhanden ist), einer Madonna und Scenen aus der Legende S. Sebastians, welche sich durch lebensvolleren Ausdruck und milderes Colorit auszeichnen [4]. Eine Maria mit

[1] Zanetti, Della pitt. Ven. 1771, p. 10 ss.
[2] Nr. 16. [3] Akademie zu Venedig Nr. 394.
[4] Nicholeto Semitecolo da Venexia 1367.

Heiligen, im Museum Correr, beweist, daß der Maler bis 1400 gelebt hat. Alle diese Bilder legen Zeugniß ab, daß in Venedig kein Bedürfniß höheren Kunstlebens sich regte, wie es in der Nachbarstadt Padua am Ende des Jahrhunderts noch eine seltene Blüte feiert.

Die Miniaturmalerei.

Werfen wir noch einen Blick auf jene Technik, welche vor den großen Schöpfungen historischen Stils in Italien naturgemäß mehr und mehr zurücktritt, deren Monumente jetzt nur noch in nördlichen Ländern für das Gesammtbild der Kunstentwicklung Bedeutung haben. Im dreizehnten Jahrhundert bleibt die Illustration italienischer Manuscripte noch wesentlich in den Formen byzantinisch-romanischen Stils, wie die Rundbogenarkaden, der antikisirende Faltenwurf und der Gesichtstypus darthun, während zugleich in den Umfassungen der Bilder sich neue, scherzhafte Elemente vorfinden, welche der nordischen Phantasie angehören. Die Farben werden in schroffen Tönen und oft roh nebeneinander gestellt, worin sich Einwirkungen französischen Geschmacks offenbaren. Wir können dies zumal an dem Friedrich II. zugeschriebenen Werk über Falkenjagd[1] beobachten, welches erst nach dem Tode desselben gefertigt ist. Während hier die Gestalt des Kaisers selbst noch rein typisch und kalligraphisch erscheint, zeigt sich bei anderen, dem Leben entnommenen Motiven, der Abrichtung und Wartung der Falken, sowie den lebhaften Jagdscenen ein ganz neues Element[2]. Die Figuren sind zwar noch mit schwarzem Contur umzogen und das Colorit ist wenig ansprechend, aber das Bemühen, in Bewegung und Ausdruck der natürlichen Erscheinung gerecht zu werden, verleiht den Bildern doch schon einigen Reiz, ohne daß sie als besondere künstlerische Leistung zu gelten haben. Vollendeter gestalten sich die Illustrationen eines Psalteriums in der Laurentiana[3], welche noch antiken Charakter in Costüm und Durchbildung des Körperlichen an sich tragen. Die Malerei ist hier in feinvertriebenen Deckfarben ausgeführt.

In dem Miniaturbilde eines Virgil der Ambrosiana zu Mailand, angeblich zuerst Petrarca's Eigenthum, hat man Simone's Hand erkennen wollen; aber trotz der zierlichen Figuren und sauberen Technik ist vom Stil der großen Sienesen nichts vorhanden, und die darunter gesetzten Verse kennzeichnen sich als von einem späteren Besitzer herrührend[4]. Das Bild zeigt zwei Bauern,

[1] Nr. 1071 der Vaticana. ‚Liber de venatione avium. Auctor est divus Augustus Fridericus secundus Romanorum imperator, Jerus. et Sic. rex.'

[2] Agincourt, tav. 73.

[3] Nr. 300. Vgl. Woltmann und Wörmann, Gesch. der Malerei I, 473.

[4] Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit.
Wer möchte einem mittelalterlichen Künstler oder Petrarca derartige Verse zumuthen!

von denen einer als Repräsentant der Bucolica ein Schaf melkt, der andere, als solcher der Georgica, einen Baum beschneidet. Darüber Aeneas in römischer Kriegstracht, welchem eine zweite Figur hinter emporgehobenem Vorhange den unter Bäumen sitzenden und schreibenden Dichter zeigt[1].

Durch Dante's Verse sind Oderigi da Gubbio und Franco Bolognese zu Bedeutung gelangt, die Gründer einer Miniatorenschule, aus welcher die umbrischen Maler hervorgingen. Ihr heiteres und mildes Colorit erfreute das Auge, aber Grazie und Zartheit überwogen mehr und mehr Kraft und Würde, so daß auch die Wandbilder jener Schule nur den Charakter vergrößerter Miniaturen an sich tragen. Einen späteren bedeutenden Meister nennt Vasari, den florentiner Camaldulenser Don Silvestro, dessen Leistungen in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts fallen. Die Chorbücher des Klosters gelangten übrigens nach der Aufhebung zur Laurentiana, aber fast aller Miniaturen beraubt[2]. Nur ein Meßbuch, welches die Formulare von Ostern bis zum Trinitatisſonntag gibt, und ein zweites, welches von da bis Advent reicht, zeigt einige Reste davon. Auf dem dritten Blatt des ersteren liest man innerhalb einer Initiale das Jahr 1349, und die Miniaturen entsprechen auch jener Zeit, während solche im zweiten Codex einer späteren Epoche angehören[3].

Man hat zuweilen in den besten derartigen Erzeugnissen die Hand großer Meister erkennen wollen, aber sie geben doch nichts anderes als Schulwerke, in denen wir die Leistungsfähigkeit jener Epoche beurtheilen können. Das Archiv der Canonici von S. Peter in Rom bewahrt ein für den Cardinal Stefaneschi, Giotto's Beschützer und Auftraggeber, geschriebenes und durch Miniaturen aus der Legende des hl. Georg geschmücktes Missale, welches zu den schönsten derartigen Monumenten gehören mag. Die feingezeichneten, höchst lebendigen Scenen sind mit Geschick in den Raum der Initialen gebannt; nur hin und wieder treten einzelne Figuren in das Ornament hinein, welches breit

---

[1] Förster II, 307.

[2] Waagen (Kunstw. und Künstler in England und Paris I, 401) fand eine Reihe der ausgeschnittenen Initialen bei Ottley in England und bemerkt: ‚Dieselben sind mit Unterlegung von grüner Erde auf das zarteste in Gouache ausgeführt. Schon ein Blatt mit den vier Evangelisten ist höchst vortrefflich; alles aber wird überragt von dem schon von Dibdin im ‚Bibliographischen Decameron' angeführten Tod Mariä, einer fast 14 Zoll hohen Initiale. Obgleich die Gesichter den Typus des Giotto haben, ist im Christus eine Würde, in den Aposteln eine Feinheit des Schmerzes, in allen Theilen so gewählter Geschmack, ‚daß alles zurückbleibt, was mir aus dieser Zeit vorgekommen ist.' Eine zweite Miniatur fand Waagen (II, 390 f.) in der Liverpool Institution, aus einem großen Meßbuch geschnitten, 1 Fuß hoch, 11 Zoll breit, nach Anordnung, Empfindung und Ausführung ein Denkmal ersten Ranges und ganz mit den erwähnten Miniaturen bei Ottley übereinstimmend.

[3] Milanesi bei Vasari II, 23 s. Cfr. Antologia di Firenze, vol. XXI, anno 1826, Lettera del Cicognara al canonico Moreni etc.

und farbig sich entwickelt[1]. Fol. 23 sehen wir einen Cardinaldiakon, wohl das Portrait des Cardinals Stefaneschi. Ein zweites Meßformular, dell' Annunziata, bietet eine Verkündigung nebst Scenen aus dem Marienleben. Hier findet man Papst Cölestin V. als Heiligen, welcher Bonifaz VIII. das Evangelium reicht. Da nun jener 1327 canonisirt worden ist, kann das Buch erst nach diesem Jahre entstanden sein.

Die Bibliothek zu München ist im Besitz eines Missale mit Miniaturen von Nicolaus de Bononia[2], aus dem Jahre 1374. Nach dem Kalender, mit kleinen dem Leben entnommenen Scenen, folgt auf dem ersten Blatt die Verkündigung, dann ein Jüngstes Gericht, welche giottesken Einfluß erkennen lassen. Die erstere ist der Anordnung nach ganz einem Motiv Simone's ähnlich; beim Letzten Gericht sehen wir Christus auf dem Throne sitzend, von Maria, Johannes und den Aposteln umgeben, seine Wunden zeigend; vor ihm knieen in weißen Gewändern die Seligen, während ein Engel die Verdammten abführt. Die Bilder sind nicht ohne Gefühl für Schönheit entworfen, auch ist der Auftrag der Farbe sauber und gut verschmolzen. Es folgen dann noch 28 Darstellungen aus dem Leben Christi, unter denen sich das Opfer im Tempel auszeichnet, nicht minder ein Blatt mit Heiligen in vier Reihen.

Bologna war überhaupt ein wichtiger Ort für die Ausübung der Miniaturkunst, welche, ähnlich wie in Paris, sich an die gelehrten Bedürfnisse der Universität knüpfte. Den Namen des Nicolaus von Bologna finden wir dann noch in mehreren Handschriften: so einer Bibel vom Jahre 1358, in der Vaticana[3], und einem Missale der Bibliothek von S. Maria in Venedig[4]. Auch hier übertreffen die Miniaturen alles, was sich von gleichzeitiger bolognesischer Tafelmalerei vorfindet. Viele der illuminirten Rechtsbücher, so die Canonischen Concordanzen und der Liber Decretalium, in der Bibliothek zu Neapel, mögen jener Schule angehören.

Die illustrirten Codices der Commedia, ebenso wie die des Petrarca, liefern kein besonderes Resultat für die Kunstentwicklung, denn sie sind in fabrikmäßiger Weise hergestellt.

Florentiner Charakter fand Waagen in dem ‚Speculum Salvationis' der Arsenalbibliothek in Paris[5], der Vorrede nach um 1324 entstanden. Die

---

[1] Woltmann und Wörmann a. a. O. S. 474, Abbild. Fig. 138. Crowe und Cavalcaselle II, 351 sprechen diesen Miniaturen den florentiner Charakter ab und weisen sie dem Oderigi zu.

[2] Förster II, 457. Inschrift: ‚Scriptum per Bartholomeum de Bartholis de Bononia. Nicolaus de Bononia p.'

[3] Nr. 2639. Agincourt, tav. 75.

[4] Cod. lat. 10072. Vgl. über ihn Agincourt, ital. Ausgabe, Prato 1827, IV, 278.

[5] Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III, 316 ff. (Mscr. theol. No. 384.)

40 Blätter sind mit je vier Compositionen, vom Sturz der Engel an bis zur Krönung Mariä, versehen, welche sich durch Adel und Einfachheit der Motive auszeichnen. Hervorragend ist die Kreuzabnahme; einzelne Vorstellungen wirken überraschend: so die Scene, wo Christus Gott Vater seine Wunden darbietet.

Im Charakter der Schule von Siena findet derselbe eine Bilderbibel der Pariser Bibliothek[1], welche aus 189 Blättern besteht. Historischen Scenen auf dem oberen Theile der Seiten entsprechen solche von symbolischem Charakter am unteren. Die Malerei ist Gouache in hellen Farben, der Grund Glanzgold, die farbigen Einfassungen zeigen Arabesken. Die Bilder sind an Gehalt verschieden, auch von mehreren Händen gefertigt. Von Blatt 178 bis zum Ende zeigen sie dann in überaus feiner Durchbildung einen geschickten Maler, der sich an Simone's Technik anschließt[2]. Die Beischriften sind französisch.

Daß die Kunstrichtung Giotto's auch in Sicilien Eingang fand, beweist die im Jahre 1352 verfaßte Urkunde über die Stiftung des Ordens vom Heiligen Geist durch König Ludwig von Sicilien[3], mit französischem Text. Auf dem Titelblatt sehen wir in blauer Mandorla, mit Lilien verziert, die Trinität (indem Gott Vater den Gekreuzigten vor sich hält und die Taube über beiden schwebt), oben Engel, unten knieend Ludwig und die Königin, nicht ohne portraitartige Züge. Die Ränder der folgenden acht Blätter sind dann mit feinem Stangenwerk, goldenen Knöpfen und Blättern, nebst kleineren Bildern verziert. Der Fleischton ist blaß, mit grünlichen Schatten, zart und reizvoll; in den Köpfen herrscht viel Leben, die Figuren sind lang und mager, aber gut bewegt.

Von dem Zustande dieser Kunst in der Lombardei während der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts legt eine Compilation aus den Kirchenvätern, von dem Dominikaner Lucas de Menell, kein günstiges Zeugniß ab. Auf dem allein bemalten Titelblatt überreicht (in der Initiale) der Verfasser das Buch einem Vicecomes Brucius. Der Rand zeigt unten einen Thronenden, mit Schwert und Buch, unter dessen Füßen sich die Superbia befindet. Zu den Seiten links drei Heilige, rechts drei weltliche Figuren, während innerhalb eines Arabeskenzuges Städte des lombardischen Bundes, oben Mailand, sichtbar werden. Die Malerei ist Gouache, das Colorit hell, die Typen sind wenig ansprechend[4].

Von dem Charakter der Miniaturmalerei in Venedig, etwa um 1400, gibt ein reich mit Miniaturen verziertes Gebetbuch Aufschluß[5]. Den Anfang

---

[1] Suppl. fr. nr. 632.

[2] Waagen erklärt dies aus Simone's Aufenthalt in Avignon.

[3] in Fol. Bibl. nat. fr. 4274. Vgl. Waagen III, 319.

[4] Bibl. zu Paris. Waagen III, 323. [5] Bibl. zu Paris. Waagen S. 321.

der Bilder machen die sieben Haupttugenden als thronende Frauen, von deren Sitzen Leitern zum Himmel führen, wo das Antlitz Christi sichtbar wird. Beim Kindermord finden sich übrigens einige sehr wirksame Motive; auch andere Darstellungen sind edel, so die Abnahme vom Kreuz und die Verklärung. Die Wirkung des Gebetes wird durch zwei eigenthümliche Symbole verdeutlicht: aus dem Munde der Betenden ziehen sich goldene Fäden zum Himmel empor, nach dem Antlitz Christi zu, während auf der andern Seite die Gewährung der Bitten erfolgt, z. B. eine Krone für den König, ein Buch für den Geistlichen. Der Tod erscheint auf dürrem Pferde, der Apokalypse entsprechend; dann sehen wir das Rad vom Wechsel der Zeit mit den vier Königen. Der Typus der Köpfe ist noch völlig der des vierzehnten Jahrhunderts, die Zeichnung mangelhaft. Im Text wechselt Latein mit venetianischem Dialekt.

Ueberschauen wir nun noch einmal die Provinzen Italiens, so finden wir in allen die Kunst durch Giotto's Schule gefördert oder doch angeregt, je nach Empfänglichkeit des Charakters. Nur Florenz hält fest an der großen epischen Weise des Erzählens, an dem abstracten Naturalismus seines Meisters, ‚der nur das Verständliche und Ausdrucksvolle der menschlichen Erscheinung berücksichtigt'[1], während die übrigen Schulen mehr lyrischen Elementen in Körperbildung und Farbe huldigen, wie Siena, Umbrien, die Marken und Bologna. Erst durch die Lorenzetti kommt Giotto's dramatisches Element in die zarte, religiöser Andacht hingegebene sienesische Malerei.

Der philosophischen Denkweise jener Zeit entsprach aber vor allen die florentiner Kunst, deren hoher Schwung und sichere Charakteristik auch in trockenen Allegorien Erhabenes zu leisten vermochte; sie erscheint denn auch eng verschwistert mit der Poesie des größten dramatischen Dichters in Italien, während Petrarca's weichen Klängen Simone's milde Gestalten sich zuneigen. Durch stete Wiederholung giottesker Formsprache mußte aber zuletzt eine Ermattung eintreten, während da, wo die epische Vortragsweise mit neuer, dem Leben abgelauschter Wahrheit und Poesie der Farbe sich vermählt, eine Nachblüte eigenartige Reize entfaltet, deren sanfte Schönheit ihre Strahlen wie Abendglanz über die scheidende Malerei des Trecento breitet.

---

[1] Schnaase VII, 504.

Zweites Buch.

Erste Epoche der Gotik (1250—1420).

Erster Abschnitt.

Frankreich.

Einleitendes.

Das dreizehnte Jahrhundert ist für die mittelalterliche Kunst von entscheidender Bedeutung. Ein neuer Stil, der gotische, war zuerst in Frankreich, dann in den übrigen Ländern allmählich zur Herrschaft gelangt. Während der romanischen Epoche hatte die reine, ungemischte deutsche Nationalität durch politische Macht, durch gediegenes Streben in Kunst und Wissenschaft den ersten Rang behauptet; jetzt, wo sich aus römischen und germanischen Elementen eine neue Civilisation bildete, nahm das französische Volk, in dem beide vorhanden waren, allmählich die tonangebende Stellung ein. Das alte Gallien war durch nationale Gegensätze zerrissen; Norden und Süden standen sich fremd gegenüber, bis durch Ausbildung des Ritterthums und die Scholastik germanische Freiheitsideen in den nördlichen Provinzen mehr und mehr zur Geltung kommen. Diese Gegenden sind nun berufen, der Schauplatz einer neuen Civilisation zu werden, nachdem durch langsame Verschmelzung des fränkischen mit dem normännischen Element nationale Gegensätze ihre Spitze verloren hatten. Durch die Normannen wird der Lehensstaat mit seiner Einheit und Ordnung, aber auch mit seiner Härte repräsentirt, ebenso wie das thatenlustige Ritterthum; die Provençalen fördern mehr das Städteleben, die Mischung und freie Bewegung der Stände.

Im mittleren Frankreich berühren sich diese Gegensätze.

Der romanische Dialekt, auf die Normannen übertragen und durch sie auch in England verbreitet, gewann durch die Kreuzzüge an Bedeutung; denn französische und normännische Ritter bildeten den Kern der Heere, und ihre Sprache, den Provençalen und Italienern verständlich, war doch so mit germanischen Elementen versetzt, daß sie auch den Deutschen zugänglich blieb.

So erhob sich dieselbe zum Organ der Völker am Mittelmeer und wurde auch im Königreich Jerusalem als solches anerkannt. Schon am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bildete sich darin eine Geschichtschreibung aus, und bei dem regen Verkehr der Nationen erlangte sie bald eine der lateinischen ähnliche Verbreitung. Auch die ritterliche Poesie wurde durch Franzosen vermittelt, ebenso wie die erste Anregung der Scholastik vom Norden Frankreichs ausgeht, wohin Alcuin, Johannes Scotus u. a. schon unter den Karolingern wissenschaftliches Leben gebracht hatten. Unter den Normannen hatte Anselm gelebt, von dort erhielt er auch seine hauptsächlichsten Schüler. Geringeres Streben war in den südlichen Provinzen, aber zugleich mehr allgemeine Bildung, Redefertigkeit und poetischer Sinn. Im mittleren Frankreich wurden diese Bildungselemente mit besonderem Feuer ergriffen und methodisch verarbeitet. Paris wurde bald Sitz der Gelehrsamkeit und schon jetzt Weltstadt[1], denn aus allen Ländern strömten Wißbegierige in seine Mauern — auch die anderen Nationen erkannten dieses Uebergewicht an —; ja Paris erlangte eine sagenhafte und sprichwörtliche Bedeutung. So wurde Frankreich tonangebend in Wissenschaft, Ausbildung des Ritterthums, Poesie, im Lehenrecht, in der Politik. Selbst deutsche Dichter ahmen französisches Wesen nach in Unkenntniß eigenen höheren Werthes. Durch die Beute der Kreuzzüge und des eroberten byzantinischen Reiches, die mächtig emporblühenden städtischen Gewerbe und das Zuströmen der Fremden hoben sich Wohlstand und Verkehr, geschützt außerdem durch ein geordnetes und kraftvolles Regiment.

Infolge so günstiger Umstände wurden die Künste insgesammt, namentlich die Architektur, gefördert. Die nördlichen und südlichen Provinzen hatten, ihren geistigen Verschiedenheiten entsprechend, auch nach dieser Richtung hin eigenartige Systeme zur Geltung gebracht, während im Centrum des Landes ein vermittelndes Wesen auftritt, welches in der Architektur die große Einheit des Ganzen mit der freien Ausbildung des Einzelnen zu verbinden sucht.

Das Resultat dieser Elemente ist der gotische Stil in seiner primitiven, in Frankreich ausgeprägten Gestalt[2].

Bei der allgemeinen Theilnahme für denselben mußte die Stellung der ausübenden Künstler eine andere werden. Sie gehörten im früheren Mittelalter hauptsächlich dem geistlichen Stande an und vertraten, gemäß der encyklopädischen Bildung jener Zeit, gewöhnlich die drei Schwesterkünste; jetzt kam das Laienthum zu immer größerer Bedeutung. Zwar wurden Klosterbauten noch ausschließlich von Mönchen geleitet[3], und der Cistercienserorden besaß immer noch Schulen von Bauverständigen, aber die Kunst machte jetzt

---

[1] A. Springer, Paris im XIII. Jahrhundert, Leipzig 1856.

[2] Schnaase V, 30.

[3] Félibien, Recueil historique de la vie des plus célèbres architectes, Paris 1687, p. 213.

weitere Ansprüche und entwuchs der Hand geistlicher Leitung. Die bei Klosterbauten zugezogenen oder an weltlichen Arbeiten beschäftigten Handwerker waren zu Künstlern herangereift und legten durch ihre soliden und kühnen Werke Zeugniß ab, daß sie den vielseitigen Bedürfnissen der Zeit zu entsprechen vermochten. Bischöfe und Aebte, König Ludwig der Heilige selbst, beförderten den neuen Stil, und die Bauten der Cistercienser brachten den Spitzbogen in Gegenden, wo man ihn nicht kannte. Dieser Stil entsprach den Anschauungen jener Epoche als der eigentliche Ausdruck ritterlicher, feudaler Ordnung, er beruhte auf statischen und ästhetischen Principien zugleich und erweckte die Ueberzeugung seiner leichten Anwendbarkeit auf Bauten jeden Charakters. Die Kunst war nun nicht mehr an lokale Verhältnisse und Bedingungen geknüpft, sie wurde das Problem eines ganzen Standes, der sie zum Lebensberuf erwählte, dessen Vertreter nach allen Seiten hin ungehemmt forschten und strebten nach neuen Elementen, ihre Aufgabe zu fördern.

Die Studien jener Meister lernen wir am besten aus dem Manuscript des Villard de Honnecourt, berühmten Architekten im dreizehnten Jahrhundert, kennen[1], einem Skizzenbuch nicht wissenschaftlichen, sondern mehr praktischen Charakters, in dem sich Erfahrungen, Zeichnungen nach Monumenten und der Natur mit anderen Notizen vermischt vorfinden, so daß wir den Künstler jener Zeit bei seinen Studien beobachten können. Diese Studien und Zeichnungen sind mit denen anderer Meister verwandt, es ist also nicht schwer, das allgemeine Niveau des Lernens und Wissens zu beurtheilen: es waren das in der That hochbegabte Männer mit offenem Sinn für die Schönheiten der Natur, dabei von handwerksmäßiger Treue und Gewissenhaftigkeit.

Der natürliche Entwicklungsgang der Cultur, wie wir ihn bei den Griechen verfolgen können, ergibt, daß erst wenn die Blüte der Architektur ihren Höhepunkt überschritten hat, jene der darstellenden Künste beginnt. Seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts hatten diese einen neuen Aufschwung genommen, durchlaufen dann eine Zeit der Gährung, des Ueberganges, und gewinnen nach etwa hundert Jahren einen festen, wohlgeregelten Stil; denn die christliche Kunst hat nicht eine einmalige Blüte, sondern sie ist der Erneuerung fähig[2]. Die mächtige Erhebung des Zeitalters ging aus dem Freiheitsgefühl der Völker auf, aber dieses war zugleich religiöse Begeisterung, von der Kirche selbst genährt und gefördert. Im gotischen Stil fand nun der plastisch malerische Sinn, welcher in der Uebergangsepoche die ruhige, ebenmäßige Würde des romanischen gestört hatte, volle Bethätigung; er bekundet sich in der be-

---

[1] Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^me siècle, manuscrit publié en fac-similé etc. par J. B. Lassus, ouvrage mis au jour après la mort de M. Lassus par A. Darcel. Paris 1858. Vgl. Revue archéol. VI, 65. 164. 209. Schnaase V, 118 ff.

[2] Schnaase V, 478.

lebten, reichgegliederten Perspective und entfaltet organisches Leben, in welches er die anderen Künste als wesentliche Factoren hineinzieht. Das Selbstgefühl war erwacht: der Mensch als solcher in den Aeußerungen seines Empfindungslebens, in seinen verschiedenen Beziehungen ist der Gegenstand des Interesses und der Beobachtung geworden. Auge und Phantasie werden reger für die natürliche Erscheinung, aber freilich mehr im poetischen als im plastischen Sinne, mehr für die Aeußerung naiven, anmuthigen Lebens, als für die Körperbildung an sich. Das Traditionelle und Phantastische waltet noch vor, die Gestalten tragen auch jetzt allgemeinen Typus, eine Familienähnlichkeit an sich, welche sich über das Individuelle hinwegsetzt. Die Körper sind schlank und biegsam, wie der ganze Charakter der Architektur, und werden es immer mehr, je stärker plastische und malerische Elemente den gotischen Stil durchbrechen und der Auflösung entgegenführen. In den Köpfen werden gewisse Ideale jugendlichen Charakters ausgeprägt, voll himmlischer Anmuth und Zartheit, in reinem Oval gehalten, mit kleinem Munde und Kinn, schmaler Nase, großen runden oder geschlitzten Augen; die Hände werden zierlich und lang, die Arme kurz gebildet. In der Haltung kommen neben großer Weichheit eckige und steife, oft übertriebene Gesten vor, der Ausdruck der Köpfe umfaßt nur eine kleine Zahl von Stimmungen inneren Lebens. Aber all diese typische Einförmigkeit schwindet vor dem Geiste der sie durchflutenden Andacht und inneren Liebeswärme.

Vergleichen wir nun diesen Charakter gotischer mit romanischer Stilbildung, so ist der Fortschritt kein unbedingter: die strenge, lineare Schönheit romanischer Wandmalerei, die würdevolle, großartige Ruhe und Harmonie der Compositionen, welche das Mangelhafte der Formgebung unter große Stilgesetze bannt und mildert, ist verschwunden, während die Auffassung natürlicher Dinge noch nicht den Grenzen oberflächlicher Kenntniß und Manier entronnen ist. Dazu kommt die Ungleichheit der meist zünftigen Arbeiten. Solange die Kunst innerhalb der Klöster, den Sitzen der Gelehrsamkeit, betrieben wurde, stand sie im Verkehr mit den Idealen geistigen Lebens, welche zwar auch in den Bauhütten großer Dome ihre Pflege fanden, nicht aber in den zahlreichen kleineren Werkstätten fabrikmäßigen Betriebes. Durch das Zunftwesen selbst, im Zusammenleben von Meister und Gesellen, welche zunächst praktischen Bedürfnissen, der Malerei von Schildern, Fahnen und Rüstzeug, huldigen mußten, wurde der Idealismus der Kunst nicht gefördert; auch konnte es nicht fehlen, daß ein gewisser Zunftstolz sich breit machte, welcher höhere Leistungen verschmähte [1]. Dieser handwerkliche Betrieb wurde jedoch für die Kunst zur Schule technischer Durchbildung und als solche späterem, freierem Schaffen förderlich. Auch würdigte man mehr und mehr das künstlerische Talent, selbst im zünftigen Leben; Städte verliehen ihre Aemter an verdienstvolle Männer, Fürsten

[1] Schnaase VI, 346.

zogen sie an ihren Hof, und die Chronisten gedenken ihrer mit ehrenden Worten. Die ganze Stimmung der Zeit kam der reichen künstlerischen Production der gotischen Epoche fördernd entgegen. Dem Bedürfniß nach Belehrung durch bildliche Vorstellungen war die kirchliche Kunst des Romanismus im Anschluß an altchristliche und byzantinische Tradition zu entsprechen bemüht gewesen — gab es doch kaum romanische Kirchen ohne Bilderschmuck der Wandflächen —, aber die ernste, schwere Symbolik jener hieratischen Kunst in ihrer abstracten Formenwelt entsprach nicht mehr dem reicher entwickelten Gefühlsleben der neueren Zeit. War doch auch der Sinn für die äußere Natur empfänglicher geworden, wie es die Minnesänger in ihren Frühlingswonnen erkennen lassen, und war das religiöse Bedürfniß unter den Fehden und Zuchtruthen des vierzehnten Jahrhunderts trotz des Verfalles kirchlichen Lebens und der Gefährdung kirchlicher Einheit mächtig gewachsen. Heinrich Suso's Verlangen nach guten, herzerwärmenden Bildern wurde gewiß nicht nur von den Gottesfreunden, sondern auch vom Volke selbst getheilt: zahllose Stiftungen kirchlicher Andachtsbilder sind dessen Zeuge. Cleriker und Mönche, welche selbst die Kunst nicht mehr ausübten, mußten doch ihren gedeihlichen Einfluß auf das Volk, ihre Zier des Gotteshauses anerkennen und förderten sie als Ausdruck religiösen Lebens. Dann kamen die Prachtliebe großer Herren, wachsende Ueppigkeit des Bürgerstandes und großer Corporationen der Production förderlich entgegen: auch den Profanbauten ließ man jetzt bildlichen Schmuck zukommen, und zwar nicht bloß, wie in der romanischen Epoche, den Palästen der Könige, sondern auch den Rittersitzen und zuweilen den Häusern der Bürger. Erhalten sind die Malerien des Schlosses Runkelstein in Tirol und im böhmischen Schlosse Neuhaus. Auch in der Schweiz sind Reste solcher Wandbilder wiederholt unter der Tünche zum Vorschein gekommen[1]. In der Gotik trat die kirchliche Wandmalerei zurück, da ihr größere Flächen mangelten und die Entwicklung der Glasmalerei das Interesse in Anspruch nahm. Dagegen bildete sich nun die Tafelmalerei, das eigentliche Gebiet der Zünfte, in großartiger Weise aus, da der Eifer der zur Bedeutung emporwachsenden Bürger nach kirchlichen Stiftungen drängte. Die Beziehungen zur Religion, zu den heiligen Personen gestalteten sich immer vertraulicher, wie sich das in dem Leben und Wirken der Gottesfreunde spiegelt, und so erscheinen auf den Tafeln die Stifter im Zeitgewande, von ihren Patronen beschützt und als Theilnehmer der heiligen Geschichte. Die Technik der Werkstätten kam diesem Bedürfniß zunehmend entgegen, indem sie nach gefühlvollem Ausdruck, möglichster Treue des Lebens, wie nach glänzenden Farben, soliden Bindemitteln und dauerhaftem Firniß suchte. Energisches Colorit war nöthig, um inmitten bunter Reflexe Wirkung zu erzielen. Man versetzte die Gestalten deshalb auf Goldgrund, welchen, als Symbol himm-

[1] Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz, Zürich 1873—1876, S. 624.

lischer Glorie, schon die Mosaicisten ihren Figuren unterlegt hatten. In nordischen Ländern, zumal in England und Deutschland, war die Malerei auf Leinwand nicht unbekannt, ja man übte sie auf großen Flächen und benützte solche als Wandbekleidung anstatt der Teppiche. Für das Altarbild diente die Holztafel, mit Kreidegrund präparirt, dann mit Temperafarben behandelt, während die Oele nur zu Firnissen, Anstrich von plastischen Werken oder zu rein decorativen Zwecken Verwendung fanden. Diese Tafelbilder gehörten ausschließlich religiösen Zwecken, denn noch lag der Gedanke fern, das profane Zimmer damit zu schmücken. Hier war nur eine der Architektur sich streng anschließende Wandmalerei in Verbindung mit Teppichen üblich. Die Altarwerke bestanden immer aus mehreren Tafeln mit architektonischem Aufsatz und strenger Gliederung, so daß der mittlere Theil größer und für die Hauptpersonen, die Seitentheile kleiner und für die Nebenhandlung bestimmt wurden. Häufig nahmen Sculpturwerke in Holz die Mitte ein, denn beide Künste gingen nun fast ineinander über, wobei die Malerei nicht verlieren konnte.

Die Miniaturkunst hob sich zu größerer Bedeutung, wenn sie auch nicht mehr die eigentliche Schule der Malerei selbst ausmachte. Auch jetzt unterscheiden sich die dem kirchlichen Gebrauch und der Andacht dienenden Bücher von historischen und poetischen Werken, die man mit neuen Objecten in leichterer Manier zu verzieren hatte. Die Zahl der letzteren war erheblich gewachsen, denn die Bildung der mittleren Stände verbreitete sich immer mehr, und in der Einsamkeit des Burglebens wurden neben den Schriften geistlicher Autoren Romane und Chroniken üblich. Auch die Illuminirkunst zog sich immer mehr aus den Klöstern und geistlichen Händen in jene städtischer Maler zurück, die in ihren Werkstätten eine möglichste Theilung der Arbeit erstrebten. Die gelehrten Mönche hatten nicht nur den Text abgeschrieben, sondern auch die Bilder gefertigt; jetzt gab es drei verschiedene, an der Edition eines Codex illuminatus betheiligte Gewerbe: die Scriptoren, als bloße Schreiber des Textes, die Rubrikatoren, Verfasser der Ueberschriften und einfachen Initialen, dann die Illuminatoren oder eigentlichen Miniaturmaler. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts kommen dann auch Buchhändler vor, welche seltene und kostbare Werke herstellen ließen und verkauften[1], nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und Italien. Die Scriptoren waren sonst gewöhnlich die Unternehmer des Ganzen, bei denen man auch die Miniaturen bestellte[2]. Eine weitere fabrikmäßige Theilung der Arbeit fand statt, indem die losen Blätter des Pergaments an verschiedene Gehilfen vertheilt wurden; auch pflegte man wohl nicht die Bilder einzeln zu vollenden, sondern jede Farbe da, wo sie vorkommen sollte, gleichzeitig aufzutragen. Die Einfassungen des Randes wurden ebenfalls von Ge-

[1] Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, Leipzig 1871, S. 308 f.
[2] Belege bei Schnaase VI, 370 f.

hilfen besorgt, dann die Vergoldung der Blätter, so daß zuletzt der Meister nur noch das Figürliche hineinmalte. Fürsten und große Herren ließen es naturgemäß bei derartiger Fabrikation nicht bewenden, sondern hielten sich eigene Miniaturmaler.

Die Illustration profaner Werke, der Romane, Chroniken, Reisebeschreibungen u. a., besteht meist in einer großen Anzahl leicht colorirter oder einfach schattirter Federzeichnungen. Für die oft wiederkehrenden Motive ritterlicher Höflichkeit, weiblicher Anmuth und Herablassung mußte sich natürlich bei so starker Production ein gewisses Schema herausbilden, daneben aber gab die Mannigfaltigkeit der Situationen und Gegenden, die Neuheit vieler Objecte Veranlassung zu tieferem Eingehen auf den Stoff. Ein wirklicher Naturalismus ist darin noch nicht vorhanden, aber es finden sich doch viele Andeutungen, daß der Maler einen Blick in das Leben selbst gethan hat und die Umgebung in richtigerer Perspective, mit größerer Beachtung von Einzelheiten wiederzugeben bemüht ist. Noch betrachtet er die Dinge nicht in ihrer objectiven Realität, denn die ganze Welt ist jener Zeit immer noch ein Symbol, eine Summe von Wahrheiten, welche die Größe des Schöpfers wiederspiegelt, und weltliche Gegenstände blieben auch jetzt in einem gewissen Zusammenhange mit religiösen Vorstellungen, der ihnen selbständige Bedeutung entzog und sie als Theil eines großen symbolischen Gedankenkreises erscheinen läßt. So verhält es sich mit den häufig auftretenden Monatbildern, die nicht um ihrer selbst willen gegeben wurden, sondern mit allegorischer Bedeutung, denn sie versinnlichen den Kreislauf des Lebens, die göttliche Ordnung, das Wirken des Schöpfers, der aller Dinge Ursprung und Lenker ist. Ebenso erscheinen die Personificationen der Wissenschaften und Künste, Momente der Heldensage, selbst heidnische Mythen meist im Zusammenhange mit religiösen und kirchlichen Vorstellungen.

Liturgische Bücher wurden auch jetzt nur bewährten Kalligraphen überlassen. Die Illustrationen erhalten nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in besseren Handschriften den Charakter vollständiger Bilder, wobei freilich eine gewisse geistige Leere sich einfand, die schließlich dahin führte, einzelnen Dingen, welche großen Bestellern wichtig erschienen, wie kostbare Stoffe, Edelsteine und Perlen, treue Nachahmung angedeihen zu lassen, den Zimmern den Charakter möglichster Behaglichkeit zu verleihen, endlich das Portrait des Stifters und wirkliche landschaftliche Scenerie anzubringen, — Werke, die später in der Schule der van Eyck mit höchster Vollendung ans Licht getreten sind. Allmählich empfindet auch die Tafelmalerei den Einfluß der so vorgeschrittenen Miniaturkunst, und schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts treten einzelne Gebilde auf, die jener Richtung nachstreben, bis es den van Eyck gelang, durch Verschmelzung der hervorstechendsten Eigenschaften beider Kunstgattungen eine neue Epoche der Malerei herbeizuführen.

Mit dem gotischen Stil erhob sich auch die Glasmalerei zu höchster Bedeutung, ja sie ist dessen eigentliche zarteste Blüte zur malerisch decorativen Richtung hin und findet ihre Größe nur im Anschluß an den architektonischen Gedanken. In der romanischen Epoche hatte sie nur neben der Wandmalerei zum Schmucke des Ganzen beigetragen und die schmalen Oeffnungen oder Fenstergruppen bescheiden verziert; jetzt füllen beide Lichtöffnungen den Raum zwischen den ansteigenden Gewölberippen, innen durch schlanke Pfosten getheilt, oben durch symmetrisch entwickeltes Maßwerk gegliedert. Die scharfen Linien und strengen Profilirungen der Gotik erfordern gedämpftes Licht und den Reiz des Farbenspiels als malerisches Gewand; die Aufgabe, durch größere Bildflächen erbaulich zu wirken, im romanischen Stil an den Wandflächen gelöst, geht nun an die Fenster über. Ihre architektonische Gliederung bedingt die Anordnung der Motive: oben im Maßwerk des Spitzbogens findet sich nur ornamentales Muster, dann reihen sich zwischen den Pfosten bildliche Darstellungen an, theils große, statuarische Einzelgestalten von Heiligen, Bischöfen, Königen, den Raum ausfüllend, oder Folgen kleinerer, erzählender Bilder in buntem Rahmenwerk, besonders in Medaillons. Jede Abtheilung ist jetzt ebenso angelegt, wie früher ein ganzes Fenster, nämlich als Teppich, und wird von gemusterter Bordüre umschlossen. Außerdem muß das Fenster in Farbe und Gliederung harmonisch und kraftvoll wirken, sowie einheitlich dem Inhalt nach gestaltet sein, während hinwiederum alle im Zusammenhang bleiben: von der Westwand mit dem großen Radfenster in der Mitte ziehen sich die Bilderreihen an den Seitenschiffen und den Oberfenstern des Mittelschiffes entlang nach dem Chor mit seinem Kapellenkranz, wo sie ihren Höhepunkt und Abschluß finden.

Schließlich belebt sich — jetzt nur in drei vereinzelten Fällen, und zwar in Deutschland nachweislich — die seit den Tagen Karls des Großen antiquirte Mosaikarbeit aus Glaspasten wieder; auch pflegte man Bilderrahmen oder Statuen damit zu verzieren, um den Schein von Edelsteinen oder prächtigen Gewändern hervorzurufen.

Französische Miniaturmalerei.

Mit Ludwig IX. (1226—1270) beginnt für die französische Technik der Illustration eine neue Epoche. Er selbst gründete eine Bibliothek und ließ eine große Anzahl von Handschriften für dieselbe fertigen. Paris, der Sitz einer hochberühmten Universität, wird schon von Dante mit der Illuminirkunst in Verbindung gesetzt[1], die hier noch vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts vorzugsweise blühte und, abweichend von anderen Orten, einen eigenen technischen Namen hatte, also gewerblichen Betrieb voraussetzt. Die Pflege der Wissenschaften und das Zuströmen der Fremden aus allen Ländern

[1] Purg. XI, 76: l' onor di quell' arte ch' alluminare è chiamata in Parisi.

mußte auch einen starken Verbrauch von Handschriften ins Leben rufen, während der überhandnehmende Luxus des Adels glänzende Ausstattung der Bücher verlangte; schon im Jahre 1189 erscheinen Studenten mit solchen kostbaren Werken im Hörsaal der Universität[1]. Zunächst genügten die mit Scriptoren versehenen Klöster der Nachfrage, dann war die von Ludwig IX. angelegte Bibliothek den Studirenden geöffnet und wurde nach des Königs Tode an verschiedene Klöster vertheilt, welche dann wieder zum Verkauf bestimmte Copien anfertigten. In der Steuerrolle von 1313 werden zuerst einige Buchhändler genannt[2], die aber nach dem Universitätsstatut von 1275 nur als stationarii, Vermittler des Kaufes (oder Makler), zu betrachten sind[3]; das gewerbliche Unternehmen ging also von den Scriptoren, vermuthlich den Klöstern, aus. In Paris sah man dabei vornehmlich auf Miniaturen, in Bologna, dem Büchermarkt Italiens, auf gleichmäßige Schrift[4].

Innerhalb der Jahre 1250—1360 sehen wir nun in den Miniaturen die phantastisch-religiöse und romantisch-ritterliche Sinnesweise zu allgemeiner Bedeutung kommen. Neben den Vorstellungen aus der Apokalypse treten solche allegorischer Mystik hervor, worin der Inhalt der ganzen Bibel gefaßt und auch mit anderen Gegenständen in Beziehung gesetzt wird[5]. Aus jenen größeren Kreisen bilden sich kleinere zu populärer Verbreitung hervor, wie der Spiegel des Heils (Speculum Salvationis), die Armenbibel u. a. Die Legenden von neueren Heiligen kommen immer mehr in Aufnahme, und die vielen Ritterromane, Uebersetzungen von Classikern, wie Chroniken, geben interessante Versuche, die hier waltende Sinnesart auszudrücken. In der Auffassung treten antike Vorbilder in den Hintergrund und werden alle Motive der heiligen wie profanen Welt in die Zeit des Künstlers versetzt: selbst Christus, Maria, die Apostel und Engel tragen nicht überall antike Gewan-

---

[1] Schnaase V, 502.

[2] In Paris wohnte alles, was zum Bücherwesen gehörte, im pays latin, und die ‚libraires, parcheminiers, enlumineurs, escriipveins' waren ‚mestiers frans', so daß aus der Erwähnung von acht libraires in der Steuerrolle nicht viel zu entnehmen ist, da sie aus anderem Grunde steuerbar sind.

[3] Duboulay, Hist. univ. Paris. III, 122. 392. 419. Depping, Règlements sur les arts et métiers de Paris, Paris 1837, introd. p. LXXVIII. Diese stationarii verbanden Schreibgeschäfte mit der Anfertigung von Büchern und sind am Anfange des Mittelalters schon nachzuweisen. Nach langem Zwischenraum treten sie an den Universitäten auf, wo der Zudrang das Bedürfniß nach Handschriften steigert, und gehören mit dem gesammten Personal, welches an Herstellung der Bücher arbeitet, zur Universität, deren Gerichtsbarkeit und Vorrechte sie theilen. Vgl. Wattenbach, Schriftwesen, S. 306 f.

[4] Es waren oft unscheinbare alte Codices, die von den Sammlern am höchsten bezahlt wurden, besonders von den Mediceern. Noch im vierzehnten Jahrhundert waren trotz der gesunkenen Bücherpreise die Sammlungen, auch der berühmtesten Rechtslehrer, nur unbedeutend. Vgl. Wattenbach, Schriftwesen, S. 336.

[5] Waagen III, 294 ff.

dung. Die steife Körperhaltung der Frühgotik schmilzt später in eine weiche Schlangen- oder S-Linie dahin, welche die Körper sehr elastisch und lyrisch-empfindsam, zuletzt weichlich und manierirt erscheinen läßt. Auch findet sich jetzt häufig die gemischte Weise der Farbenbehandlung, d. h. die Umrisse werden mit der Feder gezogen, mit Deckfarben ausgefüllt und einzelnes, wie Falten, mit der Feder in Schwarz mager hineingezeichnet. Die schreienden Lokaltöne früherer Zeit werden, etwa von 1300 ab, durch eine mehr gebrochene Scala ersetzt, indem breitere Lichtmassen und darin die Schatten im dunkleren Lokalton angegeben werden.

Vollkommen ausgebildet erscheint der neue Stil im Psalter des hl. Ludwig, dessen schon im ersten Theil dieses Werkes S. 501 f. gedacht worden ist.

In dem berühmten Kloster von Cluny ist im Jahre 1287 eine für den Abt Ivo geschriebene ‚Abbreviatio historiae' entstanden, deren Miniaturen jedoch ohne besonderen Werth sind[1]. Viel reicher ausgestattet präsentirt sich dagegen das Schatzbuch der Abtei Origny in der Picardie — jetzt im Kupferstichcabinet zu Berlin[2] —, worin nicht bloß Scenen aus dem Leben der heiligen Benedicta, als Patronin des Klosters, sondern in den kleinen Monatsbildern auch turnierende Ritter und, im Randornament, die Nonnen selbst mit Gartenarbeit, Fischfang und Jagd beschäftigt vorkommen. Es sind nur colorirte Federzeichnungen, doch offenbaren zumal diese kleineren genrehaften Bilder mehr Geschick und Anmuth als die größeren. Die Carnation ist bleich, der Hintergrund Gold- oder Teppichmuster; die Compositionen, meist aus wenigen Personen gebildet, wirken sehr anschaulich und naiv. Besonders gelungen sind einzelne Züge, so die Standhaftigkeit der Heiligen in den Martern, die Theilnahme der Zuschauer, das Horchen der treuen Dienerin an der Thüre des Kerkers u. a.

Ein Manuscript der Pariser Bibliothek über die Wunder Mariä, vom Jahre 1266 datirt, gibt in der dem Kinde eine Frucht reichenden Jungfrau ein anmuthiges Motiv; das andere Bild ist ein thronender Christus, von den Zeichen der Evangelisten umgeben[3].

Sehr wichtig ist das Leben des hl. Dionysius (in drei Bänden) wegen der Anzahl größerer Bilder von sehr zierlicher, feiner Art und durch die Zeitangabe. Auf dem Titelblatt überreicht Egidius Abbas das Buch dem französischen König Philipp. Letzterer ist Philipp V. (1316—1322), und Egidius, Abt von S. Denys, sein Kaplan. Der Charakter der Bilder ist rein gotisch, der Schwung der Figuren nicht übertrieben, die Bewegungen sind ausdrucksvoll. In dem Typischen der Köpfe treten doch schon individuelle

[1] Agincourt, tav. 70.

[2] Mscr. 38. Von Schnaase VI, 507 f. dem Kloster Sayeux mißverständlich zugeschrieben.

[3] Waagen III, 300 f. Mscr. fr. no. 7987.

Züge hervor, während einige Episoden erwachenden Sinn für die Natur verrathen. Die Zeichnung des Nackten ist zwar schwach, doch nicht mager, die Proportionen sind schlank, Hände und Füße gut bewegt; Andeutungen von Bäumen, Erdreich, Städten und Hintergrund treten auf, so ein Bild von Paris mit Befestigungen. Sehr phantasievoll ist die Scene gedacht, wo Dionysius meditirend schreibt: über ihm öffnen sich die neun Kreise der Engel, oben sieht man die Trinität, Christus noch im Typus der Mosaiken. Bei dem Martyrium des Dionysius halten Engel sein Haupt, zwei andere führen die Seele empor; während er nach der Legende sein Haupt trägt, sieht man ihn hier von Engeln geleitet. Sehr belebt ist auch die Einfassung: zierliches Rankenwerk mit Vögeln und Drachen. Einzelne Motive städtischen Lebens sehen wie Anfänge von Genremalerei aus.

‚Les Voeux du Paon', ein französisches Gedicht[1], ist deshalb wichtig, da in einigen Versen der Verfasser: Jacques Langhion de Loheraine und 1340 als das Jahr der Beendigung genannt sind. Die Miniaturen gleichen den vorgenannten, nur sind sie flüchtiger in der Ausführung.

Daß dieselbe Kunstweise vereinzelt noch um 1364 üblich war, bezeugt ein Manuscript des bekannten Roman de la Rose der Pariser Bibliothek[2], welches, nach einer Notiz von Flamel, Secretär des Königs Karl V., im Besitz des Herzogs Jean de Berry (1340—1416) sich befunden hat[3], was die eigenhändige Namensunterschrift am Ende bestätigt. Bekanntlich waren Karl V. und seine Nachfolger, die Herzöge von Berry, Anjou und Burgund, Richard de Bury und später der Sir von Gruthuyse hervorragende Bücherliebhaber und unterhielten eine gewisse Zahl von Miniaturisten. Diejenigen, welche für die königliche Familie arbeiteten, wie Jean Fouquet, Jean Bourdichon, Barthélemy Guetty, nahmen den Titel ‚peintre du roi' an. Eigentliche Schulen gab es noch nicht, aber Künstlerfamilien, wo die Liebe zum Handwerk, gewisse Recepte und Fortschritte der Technik sich vererbten, wie wir es später an den van Eyck sehen. Der größte Theil der Maler ist unbekannt geblieben, denn nur wenige zeichneten ihre Werke. Mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts begegnet man dann zuweilen am Ende der Manuscripte, nach der Signatur des Copisten, kleinen Notizen und Versen[4].

Diese Bemerkungen, anfangs schüchtern, werden mit der Zeit häufiger; übrigens findet man öfter den Namen des Schreibers als den des Malers, während in der romanischen Epoche der Verfertiger des Ganzen sich selbst

[1] Pariser Bibliothek, suppl. fr. no. 254. Vgl. Waagen III, 305.

[2] Mscr. fr. no. 6985.

[3] Die Notiz besagt nur, daß der Herzog von Berry Besitzer des Codex gewesen ist: ‚Le Romant de la Rose est a Jehan filz de roi de France Duc de Berry.' Waagen (III, 305) nimmt an, der Codex sei für den Herzog angefertigt.

[4] Lecoy de la Marche, Les Manuscrits et la Miniature, p. 298.

öfters mit seinen Attributen und Malerinstrumenten abbildete, wie er am Pult im Scriptorium sitzt. Daß die Arbeit des Schreibers der des enlumineur meist voraufging, ersehen wir aus unvollendeten Manuscripten, wo leere Stellen für Initialen und Bilder im Text vorkommen, zuweilen mit Anweisungen für den Maler und kleinen Entwürfen der Initialen am äußersten Rande versehen, welchen der Buchbinder zusammenlegt [1]. In einzelnen Fällen sind allerdings die Bilder zuerst gemalt worden, und der Text ist unvollständig geblieben.

Dieselbe zierliche, etwas conventionelle Behandlung, wie im ‚Leben des hl. Dionysius', findet sich dann noch in einer Reihe von undatirten Manuscripten: so in einem Tristan, in dem allegorischen Pélérinage de la vie humaine [2], in einem Psalter der Seminarbibliothek zu Padua [3], in einer Lebensbeschreibung des hl. Ludwig, der Bibliothek zu Bern gehörig, einem Breviar der städtischen Bibliothek zu Nürnberg [4] u. a.

In dieser Epoche nehmen auch die humoristischen kleinen Scenen der Randeinfassungen, drôleries genannt, immer lebhafteres Wesen an, selbst in Handschriften ernsteren Inhalts. Diese koboldartigen Phantasiebilder von Halbmenschen, Thieren einer verkehrten Welt, Bischöfen, Mönchen und Nonnen, zum Theil der Dichtung entnommen, wie sie sich auch am Holz- und Steinwerk gotischer Kathedralen vorfinden, entsprechen dem phantastischen Humor des Mittelalters. Dieser Humor, insofern er sich im geistreichen Spiel mit Gegensätzen äußert, konnte erst durch das Christenthum zur Entfaltung kommen, weil dieses die tiefsten Gegensätze bloßlegte und zum klaren Bewußtsein brachte; er setzt einerseits Kraftfülle voraus, dann eine gegen dieselbe anstrebende höhere Regel, ist also das Spiel dieser Gegensätzlichkeit um einen festen Mittelpunkt [5]. Der Humor bleibt deshalb dem Unglauben fern, da er eine Aeußerung des Dranges nach Wahrheit, des Bewußtseins von Vergänglichkeit, der Nichtigkeit aller irdischen Größe ist und die Ueberzeugung beständigen Ringens nach dem Ideal ausspricht. Der Humor ist das Kennzeichen echter Romantik wie Volkskraft und wurde seinerzeit von weltlichen und kirchlichen Machthabern nicht bloß ertragen, sondern gepflegt. Dieser Humor zeigt sich als Wächter im Gotteshause, da er im Grunde ernste Wahrheiten predigt. Shakespeare und Calderon standen ihrem innersten Wesen nach auf dem Boden des Mittelalters; denn erst durch Reflexe des Humors erscheint das Tragische in seiner Tiefe und Gewalt. Darum erstreckt sich jener

---

[1] So die Moralia von Gregor d. Gr. in der Bibliothek zu Laon, aus dem dreizehnten Jahrhundert. Wir lesen hier: ‚hic pingatur papa genuflexus. — hic ponatur una mulier in habitu viduali' etc. Lecoy de la Marche p. 302.

[2] Mscr. fr. 7187. 7210 der Pariser Bibliothek. [3] Schnaase VI, 509.

[4] Waagen, Kunstw. u. K. in Deutschland I, 273.

[5] Vgl. Reichensperger: Der Humor in der Kunst, in den Vermischten Schriften, Leipzig 1856, S. 471 ff.

humoristische Zug durch die Todtentänze des Mittelalters bis in die Darstellungen der Passion, und fehlt auch damaliger Auffassung des Teufels nicht ein gewisser humoristischer Anflug. Es müssen aber, damit sie nicht ins Barocke verfallen, Ernst und Scherz im richtigen Verhältniß zu einander stehen, d. h. sie müssen sich als Ausfluß eines in seiner Tiefe harmonischen Wesens äußern. So sehen wir bei den Kleinmeistern des Kupferstichs zügellose Licenz den Humor verwüsten; den Tod desselben aber führt systematischer Unglaube herbei. Im Reineke Fuchs, im Eulenspiegel, in den Grotesken der Kirchen und Klöster spricht sich zwar Oppositionsgeist gegen Mängel und Gebrechen einzelner Stände aus, vielleicht auch materielle Gesinnung gegen Idealismus, aber Verneinung einer höheren, göttlichen Weltordnung würde allen jenen Aeußerungen ihre Lebenskraft entziehen. Der Humor ist das sicherste Zeichen eines gesunden Volkslebens. In derartigen Vorstellungen, seien es ‚Drôleries' der Miniaturen, oder Schnitzwerke am Chorgestühl, Reliefs in Stein, oder Bildwerke am Kapitäl, spricht sich also nicht, wie man irrig glaubte, eine besondere Reaction gegen das Wesen der mittelalterlichen Kirche aus, denn die sehr derben Possen geistlicher Festspiele, Gaukeleien und Karikaturen vertrugen sich gar wohl mit der urwüchsigen Kraft jener Frömmigkeit. Auch der Volkssage und rein heidnischen Mythen sucht man einen moralischen Kern abzugewinnen: Wolf und Fuchs erscheinen in der Mönchskutte, nicht um den geistlichen Stand zu verhöhnen, sondern um die Arglist der Thiere zu bezeichnen: so galt die Thierfabel mit ihren gemeinverständlichen Lehren auch in diesen Kreisen als Quelle der Symbolik, die Anfechtungen des Bösen und den Kampf des Glaubens mit den Mächten der Finsterniß andeutend[1]. Liegt ja doch selbst in der Art, wie die Renaissance, z. B. Raffael in der Farnesina, die Mythologie auffaßt, ein feiner humoristischer Zug, der sich, als untrennbar von christlicher Weltanschauung, unbewußt vielleicht, bis in die Kunstgebilde des Rococo hineinzieht.

Einzelne Miniaturwerke zeigen dieses humoristische Element in besonderer Fülle: so eine lateinische Bibel im prager Museum[2], eine zweite in der Bibliothek zu Stuttgart, und ein Missale in der Bibliothek zum Haag, aus Amiens stammend. Hier sehen wir die Thiere in Kutten geistliche Functionen verrichten, Centauren und Affen sich bekämpfen, den Fuchs Gänse stehlen, auch das Einhorn und das Rad vom Wechsel des Lebens. Künstlerisch übertreffen solche Nebenscenen die Hauptbilder, ein Zeichen, daß die Richtung jener Epoche mehr und mehr dem Genrehaften zueilt. Der Stifter des Werkes ist Abt Johannes de Marchello, von S. Johann in Amiens. Der Maler heißt Petrus dictus de Raimbaucourt, das Jahr ist 1323[3].

---

[1] Vgl. Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz, S. 553 f.

[2] Woltmann und Wörmann, Gesch. der Malerei I, 350 f. Aus Kloster Jaromirsch in Böhmen. [3] Woltmann und Wörmann I, 351.

Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vollzieht sich im Abendlande ein Uebergang von schematischer zu individueller Kunst. Mit dem Gefühl für die natürliche Erscheinung paart sich nun auch dasjenige für das Malerische in Composition und Farbenstimmung[1]. Die illuminirten Federzeichnungen machen wirklichen, mit dem Pinsel ausgeführten Bildern Platz, an die Stelle der goldenen und gemusterten Hintergründe treten — und zwar am frühesten in den Niederlanden — Andeutungen von Räumlichkeit, von Linear- und Luftperspective. Die biblischen Objecte werden in einem neuen, auf Naturbeobachtung fußenden Geiste, aber noch würdevoll und ernst behandelt, und es wächst ein neuer Typus heraus, in dem das Bestreben nach geistiger Reinheit, Milde und Ruhe zum Ausdruck kommt. Bei profanen Gestalten tritt nun größere Abwechslung zu Tage, das erregte Gefühlsleben derselben mildert sich, und es entsteht mehr Gleichmaß der Haltung. Auch in den breiteren, gut modellirten Faltenzügen kommt ein malerisches Princip zur Geltung. Die Zeichnung des Nackten bleibt noch mangelhaft. Neben dem starken Roth und Blau treten hellere und zartere Farben auf, auch wird es üblich, grau in grau mit leichter Färbung zu malen, wobei man zunächst noch im Licht das Pergament benutzt, später alles deckend in Gouache behandelt und alle Uebergänge weich zu verschmelzen pflegt. Die Bedeutung der Initialen geht etwas zurück, die Buchstaben nehmen einfachere Formen an.

In Frankreich und den Niederlanden hatten, wie schon erwähnt, die vier Söhne König Johanns, Karl V., der Herzog Johann von Berry, Ludwig von Anjou und Philipp der Kühne von Burgund, durch ihre Liebhaberei an Büchern und Miniaturen der Kunst mächtige Impulse verliehen. Sie ließen Uebersetzungen anfertigen und beschäftigten eine Menge von Kalligraphen, wetteiferten auch miteinander im Besitz von Prachtwerken. Barrois hat darüber ein eigenes Buch verfaßt[2], und die Bibliothek des Herzogs von Berry, deren Inventar vorhanden ist, hat der Graf Bastard in einem — unvollendeten — Prachtwerk behandelt[3]. Das Interesse Philipps des Guten an kostbaren Handschriften erbte sein Bastard Anton, für den auch eine Abschrift des Froissard angefertigt wurde, welche jetzt der Breslauer Stadtbibliothek angehört[4].

Diese Kunst war also eine Hofkunst und erstreckte sich zunächst auf reiche Ausstattung liturgischer Bücher in der Kapelle und im Betzimmer, also des Missale, Evangeliariums, der Chorbücher, des Breviers. Daran schlossen sich Werke über fürstliche Hofhaltung, Turniere, Kriegskunst, Ceremoniell, Jagd,

---

[1] Waagen III, 323 ff.

[2] Bibliothèque Protypographique, ou Librairies des fils du roi Jean, Paris 1830.

[3] Librairie de Jean de France, duc de Berry, frère du roi Charles V, publiée en son entier pour la première fois, précédée de la vie de ce prince, illustrée des plus belles miniatures de ses manuscrits etc. Paris 1834.

[4] In dem Werke des Comte de Laborde: Les ducs de Bourgogne, find II, 1 Auszüge aus Rechnungen von 1382—1484 gegeben.

Thiere, Pflanzen, Astronomie, schließlich Romane, Chroniken, Uebersetzungen der Classiker, auch gleichzeitiger italienischer Autoren. Frankreich unterhielt damals lebhaften Verkehr mit den Niederlanden, dazu kam die politische Vereinigung von Flandern und Burgund. Es ist deshalb nichts Seltenes, daß französische und flämische Maler zugleich an demselben Werke betheiligt waren. Doch kennzeichnet sich der französische Stil durch mindere Erfindungskraft, größere Einförmigkeit der Typen, durch ein matteres, weniger glänzendes Colorit. Die Fleischtöne sind zart, aber kühl, das Impasto gering, der Vortrag unendlich sauber, jedoch etwas mager. Das Uebergewicht der niederländischen über die französische Kunst liegt vornehmlich in der jetzt großartig sich entfaltenden malerischen Begabung. Ueberhaupt war der Idealismus der französischen Miniatoren mehr formaler Natur, beruhte auf conventionellen Begriffen von Anstand und Schönheit und konnte deshalb nicht so, wie in Deutschland, von individueller Empfindung bestimmt werden, aus eigener Kraft heraus sich einem schlichteren Auffassen zuzuwenden. Den Künstlern schien es an innerer Ueberzeugung zu fehlen; das mochte der Grund sein, daß auch die hohen Besteller mit Vorliebe sich niederländischer Hände bedienten, deren frischer Realismus bestechend wirkte.

Schon vor der politischen Einigung der Niederlande mit Burgund finden wir, am Anfang der Regierung Karls V., in seinen Diensten die Bildhauer Jean und Hennequin von Lüttich (1368), den Maler Johann von Brügge (1371), dessen Miniaturen den Reiz frischer Natürlichkeit an sich tragen[1]. Ob freilich dieses Interesse sich auch auf die höhere Malerei erstreckte, ist weniger bekannt. André Beauneveu, aus Hennegau, im Dienste des Herzogs von Berry, war Bildhauer und Maler, ja es erscheint glaublich, daß er, wie Johann von Brügge, nicht bloß Miniaturen anfertigte; indes möchten für die großen Arbeiten, welche der Herzog in seinem Schlosse Vincestre bei Paris ausführen ließ, kaum die Kräfte jener Niederländer genügt haben; auch sind die erhaltenen Namen französisch: so der des Jehan Coste, welcher im Schlosse Val de Rueil um 1355 thätig war, des Girart d'Orliens, welcher zwischen 1344—1355 als Maler des Königs genannt wird, des Colart von Laon, welcher vom König und vom Herzog von Orléans den Titel als Maler und Kammerdiener[2] erhielt und für letzteren von 1390 bis

---

[1] Schnaase VI, 536. Daß Karl in seinen Diensten viele Künstler, auch Goldschmiede und Juweliere, hatte, ersehen wir nicht nur aus gleichzeitigen Schriftstellern, sondern auch aus den Geschenken, welche derselbe an Potentaten überreichen ließ. Ein Verzeichniß seiner Kunstsachen befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek, Nr. 8356. Vgl. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste, III, 87.

[2] Ein solcher Titel wurde mit anderen Handwerkern getheilt, brachte aber ein nicht unbedeutendes Gehalt mit sich. Vgl. de Laborde I, XL. Mehrere Gelehrte widmeten dem König ihre Arbeiten: so übersetzte Nicola Oresme, Großmeister des Collegiums von Navarra, die Bibel ins Französische und überreichte sie nebst einer

1402 eine Menge von Wandmalereien im Schlosse, der Bibliothek und in der Cölestinerkirche ausführte. Von Fresken aus jener Zeit werden noch genannt: in der Carmeliterkirche eine Reihe von Pilgerfahrten nach dem Berge Carmel, in Notre-Dame de Paris 1324 ein Leben des hl. Bruno, in Pamiers 1341 ein solches des hl. Antonius. Dem Beispiele des Königs folgte der hohe Adel auf seinen Schlössern; aber von all diesen Werken sind nur Reste erhalten, so im Dominikanerkloster von Toulouse ein Tafelbild der Kreuzigung, von 1336, Fragmente von Wandbemalung in der Kapelle des heiligen Antonius, von 1351; in der Kirche daselbst spätere vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Brustbild des Königs, jetzt im Kupferstichcabinet der Pariser Bibliothek, zeigt auf gemustertem Hintergrunde den sauber gemalten Profilkopf, nach Art der Miniaturen in verschmolzenen Tönen behandelt [1].

Der Austausch beider Kunstrichtungen, der französischen und niederländischen, läßt sich bei einem kleinen Werke in der königlichen Bibliothek zu Berlin nachweisen. Es sind zwölf bemalte Holztäfelchen von nur geringer Höhe und Breite, mit Ausnahme von zweien auf beiden Seiten benutzt. Wir finden hier allerlei Studien, Scenen aus dem Leben Christi und Mariä, dann Legenden, einen Einsiedler, eine Gebirgslandschaft mit See, Stadt und Wallfahrern, eine Hirtenscene und einige Allegorien. Der Stil ist ungleich, einzelnes mehr nach älterer Weise gezeichnet, indes die Studien ein gewisses realistisches Bemühen verrathen; manches erinnert noch an das vierzehnte Jahrhundert, aber die Frauentrachten mit den großen Hauben und Kopftüchern repräsentiren die französische bizarre Mode am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

Indem nun hier die Verschmelzung beider Strömungen derart sich vollzieht, daß für ideale Gestalten die Ueberlieferung französischer, für Nebenfiguren die realistische Mannigfaltigkeit niederländischer Technik zur Geltung kommt, gelang doch nicht allen Künstlern diese Vermittlung, und auch die Niederländer mußten ihre anfangs rohe Weise erst dem französischen Geschmack entsprechend modificiren. So sind denn in den Miniaturen beide Schulen noch gesondert.

Wichtig für den Zustand dieser Richtung in Frankreich ist ein ‚Rational des divines offices' in der Pariser Bibliothek [2], 1374 für König Karl V.

Version der Politik von Aristoteles dem König. Letztere Handschrift besitzt eine Miniatur, die Uebergabe darstellend. Dann hatte Jean Corbechon, aus dem Orden des hl. Augustinus und Capellan des Königs, diesem 1372 eine Abhandlung, ‚Les proprietez des choses', überreicht, mit einer ähnlichen Darstellung. Vgl. Montfaucon, Monuments, T. III, p. 65, pl. XII.

[1] Schnaase VI, 538.

[2] Waagen III, 334. Mscr. fr. no. 7031. Nur in den burlesken Scenen ist ein Anklang an niederländische Technik vorhanden, alles übrige bewahrt noch die alte französische Weise mit überzarter Färbung, gewundener Haltung, typischen Bäumen ꝛc.

angefertigt und mit dessen eigener Namensunterschrift versehen. Auf dem ersten Bilde sieht man den König mit seiner Gemahlin, zu seinen Füßen den Schreiber des Werkes. Die Gesichter zeigen etwas Individuelles, nur kehrt ein Typus mit langer Nase häufig wieder. Eine Architektur ist noch in Glanzgold ausgeführt, die Figuren tragen blaues Gewand mit goldenen Lilien, die Umrisse sind mit dem Pinsel in Gouache sorgsam vollendet.

Ein zweites Manuscript ebendaselbst ist allegorischen Charakters und trägt den Titel: ‚Du Roy Modus et de la reine Ratio'[1], nebst der Jahreszahl 1379[2]. Die Illustration offenbart große Verwandtschaft mit der des vorbenannten Manuscripts, zumal in den Kopftypen, nur haben die Gewänder mehr das Geschwungene des gotischen Stils an sich und zeigt sich häufiger das ungebrochene Roth und Blau der früheren Epoche.

Das Schönste von Miniaturmalerei jener Zeit dürfte in einigen auf Veranlassung des Herzogs von Berry entstandenen Handschriften zu finden sein.

Ein Psalter, mit der Notiz von Flamel, daß er das Eigenthum des Herzogs sei, und mit dessen eigener Unterschrift am Ende des Buches, scheint derselbe, welcher im Verzeichniß von 1401—1403 unter Nr. 1049 als ‚mit Bildern von André Beauneveu geschmückt' erwähnt ist[3]. Die ersten 24 Blätter enthalten ebensoviel Vignetten, auf einer Seite einen thronenden Propheten, auf der andern einen Apostel darstellend. Die Auffassung schließt sich der Hauptsache nach an jene des Meisters Wilhelm von Köln an und ist sehr würdevoll. Durch das den Figuren gemeinsame weiße Costüm, sehr zarte Fleischfarbe, helle, bald röthliche, bald violette oder grünliche Töne der Architektur bekommt alles einen feierlichen und milden Charakter. Die Figuren stehen auf gemusterten Hintergründen, bald golden mit bunter Zeichnung, bald farbig mit hellerem Blattwerk. Der Mehrzahl nach dürften diese Bilder französischen Ursprungs sein, nur in einigen (Bll. 1—3. 5—8) macht sich die breitere, mehr impastirende niederländische Art geltend. Bekanntlich waren ja im Dienste des Herzogs auch Niederländer und Italiener thätig.

Noch feiner sind die zahlreichen Miniaturen in einem Horenbuch desselben Herzogs. Hier sieht man auch in den Einfassungen zahllose Burlesken und kleine Vögel. Alle Bilder aber werden von der Verkündigung übertroffen, welche 15 kleinere Vorstellungen umgeben, in denen das feinste künstlerische Empfinden pulsirt; namentlich sind die winzigen Köpfe voll Geist und Leben. Ueber dreißigmal wiederholt sich die betende Gestalt des Herzogs; in dem letzten Bilde, wo er mit Gefolge auftritt, vermuthet Waagen die Hand eines italienischen Malers aus der Schule von Siena. Die Hintergründe zeigen noch das ältere, schachbrettartige Muster.

---

[1] Abbildungen bei Lacroix, Moeurs, Usages et Costumes au Moyen Age, Paris 1872, p. 202—232 passim. [2] Suppl. fr. no. 632.

[3] Suppl. fr. no. 2015. ‚Il a plusieurs histoires au commencement de la main de Maître André Beaunepveu.'

Noch wichtiger erscheint ein Gebetbuch, an Größe wie an Schönheit der Bilder alle genannten übertreffend und, gemäß einer Notiz von Flamel, 1409 vollendet[1]. Jedem der 15 Hauptabschnitte steht eine Vignette vor, die Bordüren in gotischen Feldern zeigen das Wappen des Herzogs. In den vier Ecken halten Engel diese Verzierungen, daneben sieht man Vögel und Schmetterlinge in bunter Mannigfaltigkeit. Außerdem treten unzählige Burlesken an den Rändern auf, welche im ersten Theile des Buches eine sehr geschickte Hand bekunden. Die Initialen der Hauptabschnitte umrahmen heilige Vorstellungen, die übrigen Drachen und andere phantastische Gestalten. In höchster Vollendung präsentiren sich die Compositionen von der Verkündigung bis zum Pfingstfest, welche technisch als nahe Vorstufe zur Malerei der van Eyck gelten können. Der Fleischton ist zart, mitunter blühend, die Gründe sind noch farbig gemustert. An einigen Stellen kommt wieder das Portrait des Herzogs vor. Nach der Ansicht des Grafen Bastard läge hier das im alten Verzeichniß von 1412—1416 unter Nr. 586 angeführte Buch vor, dessen Miniaturen von Jacquemart, aus Hesdin (in Flandern), und anderen gemalt wurden; wenigstens stimmt sowohl Beschreibung daselbst als Inhaltsangabe[2]. Waagen erkennt in den Bildern fünf zu unterscheidende Hände, von denen zwei Franzosen, drei Niederländer, und meint, neben den genannten Franzosen dürften Paul von Limburg und seine Brüder daran gearbeitet haben, welche in einem dritten, ebenfalls höchst wichtigen Gebetbuch des Herzogs von Berry viele mit diesen übereinstimmende Sachen lieferten.

Auch das Britische Museum enthält ein Werk mit eigenhändiger Unterschrift des Herzogs; es ist dies eine zweibändige französische Bibel, durch zahlreiche prächtige Miniaturen ausgezeichnet, worin doch hin und wieder niederländische Weise anklingt[3].

Aehnlich — und vielleicht noch treuer in Wiedergabe des Nebensächlichen — dem großen Gebetbuch der Pariser Bibliothek, sind die Monatsbilder eines für den Herzog von Berry angefangenen Horenbuches, dessen Miniaturen erst 50 Jahre später vollendet wurden. Das erste derselben führt uns in den Speisesaal des Schlosses und läßt die reiche Anordnung der Tafel, mit aufwartenden Hofleuten, erkennen, zeigt überhaupt einzelne Motive, welche die Schule der van Eyck später ausbildete, so unter den Landschaften auch eine winterliche, mit Contrasten der Architektur und des Schnees[4].

---

[1] Paris, Bibl. nat. lat. no. 919. Abbild. bei Silvestre, Palaeographie univ. III.

[2] Waagen III, 339 f. Die daselbst angegebene Notiz ist nach dem Inventar von de Laborde a. a. O. I, CXXI u. II, XLV zu berichtigen.

[3] Waagen, Treasures of Art in Great-Britain, London 1854, I, 113.

[4] Im Besitz des Herzogs von Aumale. Vgl. Waagen in Quasts Zeitschr. für Arch. u. K. II, 231. Abbild. bei Lecoy de la Marche, p. 222. Man vermuthet, es sei dieser Codex jenes im letzten Inventar des Herzogs angedeutete Fragment: ‚plusieurs cahiers d'une très riche heure que faisait Pol de Limbourc et ses frères'.

Während so die Miniaturkunst, an den Höfen gepflegt, zahlreiche kostbare Denkmäler hervorbringt, die nur jenen hohen Kreisen zugänglich bleiben, bereitet sie doch einer neuen Richtung der Tafelmalerei die Wege, in der volksthümliches Leben und Zeitcostüm zur Geltung kommen. Aus der Berührung des niederländischen Realismus mit französischer Noblesse und Feinheit ergibt sich nun der lebensvolle Stil der van Eyck, in seiner Breite, Energie und Kraft ein Bild des mächtig aufblühenden Bürgerthums, voll Farben- und Lebenslust, die Eigenart und Bedürfnisse germanischen Kunstgefühls aussprechend.

Glasmalerei.

Von den Wänden romanischer Kirchen eilte die in historischer Folge episch erzählende Kunst zu den mächtigen, gotischen Fenstern der Kathedralen. Beginnend in der westlichen Rose, über dem Eingang, ziehen sich die Bilder an den Seitenschiffen hin zum hohen Chor, in den Fenstern der Querschiffe noch einmal zu größeren, abgeschlossenen Compositionen gesammelt. Diese Folge hat sich in keiner französischen Kirche unbeschädigt erhalten, doch können wir aus dem Vorhandenen uns immerhin ein Ganzes zusammensetzen. Dazu bietet uns die Kathedrale von Chartres mit einer großen Anzahl von Bilderreihen, größtentheils dem dreizehnten Jahrhundert entstammend, vorzügliches Material[1]. Die Rose der Westwand enthält das Jüngste Gericht, wie es auch bei Wandmalereien an dieser Stelle üblich war. Dann finden sich in den großen Radfenstern des Obergeschosses Einzelgestalten von Propheten, Aposteln und Heiligen, in den unteren Scenen aus der Passion, die Geschichte des Joseph, Legenden von Nicolaus, Stephanus, Eustachius, Thomas von Canterbury und die Parabel vom verlorenen Sohne, letztere breit und lebhaft mit Benutzung weniger Personen dargestellt; zumal die Schilderung üppigen Lebens ist nach Art weltlicher Miniaturen in einem ritterlich feinen Tone sehr umständlich vorgetragen[2]. Diese Neigung zum Genrehaften spricht sich noch mehrfach aus, denn jene Fenster wurden theils von Privatpersonen, theils von Innungen gestiftet, und so sehen wir darin oft Handwerker recht naiv bei ihrer Arbeit geschildert. In den großen Fenstern des Querhauses findet man noch den lehrenden Christus, von Engeln, den Symbolen der Evangelisten und den 24 Aeltesten umgeben, ferner Maria, im Kreise symbolischer Tauben (Tugenden), vieler Engel, Könige und Propheten.

---

[1] Lassus et Duval, Monographie de la cathédrale de Chartres. Vgl. noch Hucher, Vitraux peints de la cathédrale de Mans, Paris 1865. Für das Allgemeine: Lévy et Capronnier, Histoire de la peinture sur verre en Europe, Bruxelles 1860, und Magne, L'oeuvre des peintres verriers français, Paris 1885.

[2] Auch in den Kathedralen von Bourges und Sens findet sich dieser Cyklus. Vgl. Cahier et Martin, Monographie de la cathédrale de Bourges, Paris 1841—1844. Eine Abbildung bei Woltmann und Wörmann I, 374.

Aehnlich sind die Bilderkreise in den Kathedralen zu Reims, Amiens, Troyes, Sens, Châlons, Tours, Auxerre. Naturgemäß hat sich in jenen Gegenden, welche die Heimat des gotischen Baustils ausmachen, die Technik der Glasmalerei auch am frühesten entfaltet.

Karl V. gab seine besondere Neigung für dieselbe durch eine Menge von Aufträgen zu erkennen. Außer den sechs großen Fenstern, womit er 1360 seine Lieblingskirche der Cölestiner ausschmücken ließ, hatte er alle Fenster der Kapellen und Zimmer im Louvre, wie im Palast von S. Paul mit Glasmalereien nach der Zeichnung des Bildhauers Jean de S. Romain versehen lassen[1]. Die Darstellungen waren vornehmlich Heilige, unter Baldachinen sitzend oder stehend. Außerdem enthielten die Zimmer des Königs, der Königin und der Prinzen Wappen in Glasmalerei; jedes der Fenster hatte nur 22 Sols gekostet[2]. Dieser Geschmack fürstlicher Personen, ihre Schilder auf die Fenster der Kapellen, Paläste und auch Kirchen zu setzen, fand sich theilweise schon im dreizehnten Jahrhundert; so sieht man noch jene des Bernhard d'Abbeville, Bischofs von Amiens, über dem Hochaltar der 1269 vollendeten Kathedrale.

Die Bestimmungen des hl. Ludwig betreffs der Glasbilder in der S. Chapelle[3], der alten königlichen Palastkapelle, wurden von seinen Nachfolgern gewissenhaft vollzogen. So verordnete Karl VIII. in seiner Charte vom 4. December 1483 eine gewisse Summe zur Unterhaltung derselben, und bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurden die dem König zugefallenen, aber von ihm der Kapelle geschenkten Einkünfte zur Erhaltung derselben verwendet. In neuester Zeit benutzte man die Ueberreste jener Glasbilder bei der stilgemäßen Restauration der Kapelle.

Liebe zur Einfachheit, wie sie in den ersten Klöstern der Cistercienser herrschte, war bekanntlich Ursache, daß dieser Orden gesetzlich verbot, andere als weiße Fenster zu haben[4]; jedoch waren dies nicht farblose Gläser, sondern Grisailles, wie sie auch in deutschen Bernhardinerkirchen vorkommen. Andere Stifter führten den Gebrauch bunter Ornamente in Verbindung mit Grisailles ein, wie sie z. B. die Kirche zu Cluny und eine Kapelle von S. Germain-des-Prés besaßen. Diese farbigen Zuthaten auf gotischem Netzwerk, von matten grauen und gelblichen Tönen eingeschlossen, bieten oft hohen coloristischen Reiz[5]. 1380 wurden für das königliche Collegium von

---

[1] Levieil, Glasmalerei. D. Ausg. Nürnberg 1779 (B. XIV des ‚Schauplatz der Künste und Handwerke'), S. 71 ff. [2] Sauval, Antiquités de Paris, 1724, II, 20.

[3] Félibien, Histoire de la ville de Paris, 1725, bei Levieil S. 75. ‚Verreriae' heißen die Fenster in der Urkunde Ludwigs, bei Karl VIII. ‚voiries'. Karl V. und Karl VI. hatten die Glasmaler in Freiheitsbriefen schon seit 12. August 1390 von allen Abgaben erledigt. [4] Capit. Gen. Cisterc. dist. I, cap. 30, bei Levieil S. 76.

[5] Mehrere Grisailles im Franz. Museum beschreibt Lenoir, Musée des monuments français, 1800—1806.

Navarra Fenster mit Allegorien der theologischen Tugenden angefertigt und unter Karl VI. verschiedene Wappen für den Chor von S. Severin; etwas älter war eine Reihe anderer Schilder in der Kirche des königlichen Collegiums zu Paris, die aber schon 1750 beseitigt wurden. Auch eine Composition in der Kirche des hl. Ludwig zu Poissy, die Krönung desselben, sowie Bildnisse verschiedener Herzöge von Bretagne, auf den Fenstern der Carmeliter- und Franziskanerkirche in Nantes, gehören dem Ende des Jahrhunderts an [1].

In der Französischen Schweiz, welche einen Theil Burgunds ausmachte, herrschte naturgemäß in der Kunst französischer Geschmack. So sehen wir in der schönen Rosette des südlichen Querschiffes der Kathedrale zu Lausanne eine in Frankreich übliche Darstellung [2] des Zeit- und Weltkreises, wie sie fast in jedem größeren Cyklus der früheren gotischen Epoche vorkommt. Es sind die einzigen Glasbilder, welche die Stürme des sechzehnten Jahrhunderts überdauert haben, und bilden eine Composition von seltener Reichhaltigkeit der Beziehungen. Außer den vielen im Maßwerk vertheilten Blattornamenten bestand dieselbe aus nicht weniger als 61 Bildern in der Rosette, von denen 40 noch existiren. So sieht man in dem unteren Theil Scenen aus dem Leben Johannes' des Täufers, wie er auf Christus hinweist, den Herodes tadelt und enthauptet wird; dann die Apostel Petrus und Johannes am Grabe Christi; dazu kommen allegorische Gestalten: eine Frau, von Vögeln umflattert, als ‚Aerimancia', die Weissagung aus der Luft, bezeichnet; eine andere zwischen Flammen, ‚Pyromancia' genannt, u. a. Dem Mittelstück, dessen ehemalige fünf Bilder nicht mehr existiren [3], schließen sich vier große Halbkreise und zwischen denselben wieder kleinere an, jene vier, diese fünf Rundbilder enthaltend. Erstere stellen die Monate durch gewisse Arbeiten dar, so daß je drei um ein mittleres (die betreffende Jahreszeit enthaltend) gruppirt sind, während die äußeren Kreisabschnitte die vier Elemente aufweisen, von den Zeichen des Thierkreises und den Gestalten von Sol und Luna umgeben. Dazwischen sieht man Repräsentanten der vier Ströme des Paradieses und zwei halbe Medaillons mit seltsamen Zwitterwesen, wie sie bei den Kirchenvätern und in den Reisebeschreibungen jener Zeit als Bewohner

---

[1] Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart und Tübingen 1839, S. 84.

[2] Eingehende Beschreibung mit Abbild. bei Rahn a. a. O. S. 567 ff.

[3] Vielleicht enthielt die Mitte eine thronende Figur des Jahres, wie auf dem Bodenbelag in S. Michele zu Pavia. Vgl. Aus'm Weerth, Der Mosaikfußboden in S. Gereon bei Köln, Bonn 1873, S. 14. Merkwürdig ist die Uebereinstimmung dieser ganzen Anordnung mit den Vorschriften des Malerbuches vom Athos § 438: ‚Πῶς ἱστορίζεται ὁ μάταιος χρόνος τοῦ βίου τούτου.' Vgl. Didron in den Annal. archéol. I, livr. 8, und Jourdain et Duval, Le portail de S. Honoré, dit de la vierge dorée, Amiens 1844. Piper, Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst I, 2, S. 337.

ferner Welttheile geschildert werden[1]. Dazu kamen noch in der Umrahmung die acht Winde, Profilköpfe mit blasendem Munde. Diese große Gedankenfolge ergibt nun ein Bild vom Kreislauf des menschlichen Lebens nach göttlicher Ordnung, von der Wechselwirkung aller Dinge in Zeit und Raum, dem Einfluß der Vorsehung in allen Ereignissen des Lebens[2].

Diesem reichen Inhalt entspricht Wahl und Zusammenstellung der Töne, denn sämmtliche Figuren treten hell und leuchtend aus blauem Grunde hervor; Gelb und Roth sind nur in kleineren Partien verwendet und von anderen Farben durch weiße und schwarze Einlagen getrennt. In Verbindung mit der höchst einfachen, linearen Zeichnung und scharfen Charakteristik ist die Gesammtwirkung eine durchaus harmonische. Figuren und Ornament sind noch ganz romanisch, ebenso weist der tiefsinnige Inhalt auf eine frühere Epoche der Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Niederlande.

Als Wolfram von Eschenbach in seinem Parzival die Schilderer von Maestricht und Köln vor allen übrigen lobte[3], muß schon ein zünftiger Kunstbetrieb in den Niederlanden geherrscht haben. Tafelbilder sind aus dem frühen Mittelalter nicht vorhanden, doch hat der Eifer der letzten Jahrzehnte eine Anzahl Fresken von der Tünche der Aufklärung befreit und somit dem Urtheil weitere Anhaltspunkte verliehen[4]. Es lautet, soweit von diesen einzelnen Proben auf das Allgemeine zu schließen ist, nicht günstig im Verhältniß zu den gleichzeitigen Arbeiten der Miniaturmalerei. Betrachtet man z. B. die Krönung Mariä und den lebensgroßen Christophorus im Hospital Byloque zu Gent[5], oder die knieende Grabfigur in S. Martin zu Ypern, beide nach 1300

[1] Augustinus, De civ. Dei, l. XVI, c. 8. Eine Beschreibung noch bei Seb. Münster, Cosmographia, Basil. 1628, lib. VII, p. 1559.

[2] Didron (a. a. O. im Malerbuch) combinirt in geistreicher Weise die Sculpturen in S. Stephan zu Beauvais, die Fresken von Sophades in Thessalien, die Rose am Südportal der Kathedrale von Amiens, ein Glasbild in S. Nizien zu Troyes, ein Fenster der Kathedrale von Canterbury und führt dazu eine Stelle aus ‚Barlaam und Josaphat' an, wo das Leben unter dem Bilde eines Mannes geschildert wird, der, vor dem Einhorn fliehend, in einen Abgrund stürzt und sich im Falle an einen Strauch hält, den zwei Mäuse, eine weiße und eine schwarze, benagen ꝛc.

[3] Vers 4705.

[4] Belege bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 5 f.

[5] Messager des arts et des sciences de la Belgique 1834, p. 200; 1840, p. 224. Eine fernere Malerei in der Ancienne chapelle de Leugemete in Gent, darstellend den Aufmarsch der Armbrustschützen. Vgl. Wauters, La peinture flamande, Paris s. a. p. 19, mit Abbildung

entstanden, so ergeben sich rohe Arbeiten, ohne künstlerischen Sinn und geistige Vorzüge, wie sie bei Miniaturen zur Geltung kommen. Der Grund lag darin, daß die niederländischen Buchmaler vielfach im Dienste französischer Fürsten beschäftigt waren, daß nicht bloß in politischer, sondern auch in künstlerischer Beziehung diese von verschiedenartiger Bevölkerung besetzten Lande zwischen den beiden großen Nationen schwankten und erst allmählich ihre Selbständigkeit durch wechselndes Anschließen und Abstoßen zu erringen vermochten. Die Fürsten suchten Familienbande mit dem französischen Königshause und bewegten sich ganz im Kreise französischer Politik, eine Richtung, die ebensowohl die östlichen, wie die westlichen Niederlande ergriffen hatte, da Holland schon 1299 durch das Aussterben seiner einheimischen Dynastie an die Frankreich zuneigenden Grafen von Hennegau fiel und auch ihre bayrischen Nachfolger den französischen Einfluß zur Herrschaft kommen ließen. Nach dem Aussterben der Herzöge von Burgund kam dieses Lehen an Philipp, den Sohn König Johanns, welcher mit der Tochter des letzten Grafen von Flandern eine Ehe schloß und nach dessen Tode, 1384, auch seine Länder erwarb, zu denen außer Flandern noch Antwerpen und Mecheln gehörten. Ein Jahr vorher war der Stamm der Grafen von Brabant und Limburg erloschen, 1407 nahmen die Söhne Philipps, als zunächst Berechtigte, von diesen Ländern Besitz, welche 1428 mit Burgund vereinigt wurden. Auch den Grafen von Holland und Hennegau, schon seit 1385 mit dem Hause Burgund verschwägert, folgte letzteres in der Herrschaft, welche gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, nachdem noch andere Territorien hinzugekommen, ein stattliches Reich umfaßte. Seine Fürsten bewahrten Neigung zu Frankreich, welche das Volk nicht theilte. Seit der entscheidenden Schlacht bei Kortryk, 1302, wo die Blüte des französischen Adels den Untergang fand, haben flämische Innungen noch oft ihre Kraft mit dem Nachbarlande gemessen, wie auch im innersten Fühlen und Denken durch das Aufblühen der Städte sich ein schroffer Gegensatz jenes civilen und demokratischen Elementes mit dem ritterlichen Stolz Frankreichs herausbildete. Den eigenen Landesherren gegenüber hatten die flandrischen Städte ihre verbrieften Rechte zu wahren verstanden.

Diese Verschiedenheit des Charakters und politischer Antagonismus hinderten weder die Aufnahme französischer Architekturformen in den Niederlanden, noch den Einfluß einer mehr höfischen, idealen Schulrichtung in der Buchmalerei, welche nicht ohne ersichtlichen Einfluß auf den prächtigen und realistischen Stil der van Eyck und ihrer Nachfolger geblieben ist; wie die rohen Ueberreste der Frescomalerei zeigen, bedurfte jene nüchterne Auffassung veredelnder Elemente zur Entfaltung nationalen Kunstlebens.

Von Miniaturen wären diejenigen eines Missale in der Bibliothek zu Oxford, etwa aus dem Jahre 1320, bemerkenswerth[1], denn sie zeichnen sich

[1] Bodl. nr. 313. Douce. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 6.

durch verständige Composition, Ernst und würdevolle Haltung der Figuren aus. Breite, eckige Kopftypen mit starkem Bart, lange und schmale Finger, ein schlichter, natürlicher Faltenzug, Bogen und Säulen von reichem Steinwerk deuten die Grundzüge flämischer Kunstrichtung an.

Eine Bilderbibel der Pariser Bibliothek[1] zeigt in nicht weniger als 5124 kleinen angetuschten Federzeichnungen noch viel vom Charakter der früheren Kunstepoche. Von den immer paarweise auftretenden Vignetten werden die oberen durch die unteren ergänzt oder erklärt. Diese Bilder sind zum Theil noch streng symmetrisch aufgebaut und zeigen würdevollen Charakter bei heiligen Personen, doch tritt hin und wieder eine humoristische Auffassung zu Tage. Sie nehmen noch manchen Zug aus der vorigen Epoche herüber, die Umrisse aber sind schon mit dem Pinsel gemacht, die Körperformen von größerer Naturwahrheit, die weichen Falten der Gewänder zart abgerundet.

Etwa um 1380 dürfte ein Brevier geschrieben sein, welches, nach einer Notiz Flamels, von Karl VI. an Richard II. von England kam, nach dessen Tode aber aus der Hand seines Nachfolgers, Heinrichs IV., an den Herzog Johann von Berry überging, welcher es seiner Nichte Marie de France schenkte. Die mit großer Feinheit entworfenen Bilder sind nicht minder für die Zeit des Ueberganges wichtig, als jene der vorher genannten Codices: bei manchen sind hier noch alle Conturen in Schwarz gezeichnet, bei anderen nur die der Köpfe und Hände, während das Costüm schon mit dem Pinsel weich modellirt ist. Als Beispiel feiner Naturbeobachtung dürfte die Scene ‚Paulus auf Malta, die Schlange ins Feuer werfend', sowie manche der Grotesken Erwähnung finden[2].

Das Hauptdenkmal jener Epoche ist aber ein Codex des Marco Polo und sechs anderer damals berühmter Reisebeschreibungen in französischer Uebersetzung[3]. Eine lange Notiz Flamels gibt den Inhalt des Buches an und besagt, daß Johann von Burgund es seinem Onkel Johann, Herzog von Berry, verehrt habe. Dieser Herzog von Burgund, unter dem Namen ‚der Unerschrockene' bekannt (1405—1419), kümmerte sich wenig um Literatur, so daß die Herstellung des Codex wohl noch in die Zeit Herzog Philipps des Kühnen zu versetzen ist. Die fabelhaften Erzählungen jener Reisenden haben dem Maler Gelegenheit geboten, seine Phantasie nach allen Richtungen hin walten zu lassen: so findet man Menschen mit dem Gesicht auf der Brust, aber hin und wieder auch biblische Gegenstände. Von eigenem Reiz sind die hellen und zarten Farben der meist romanischen Architektur. Bei Gewändern und Geräthen kommt röthlich lasirtes Gold vor, dagegen haben die schachbrettartigen Muster der Hintergründe blauer Luft Platz gemacht, welche gegen den Horizont schon hellere Abstufung erkennen läßt.

---

[1] Mscr. fr. no. 6829. Vgl. Waagen III, 327 und Handbuch I, 50.

[2] Paris, Suppl. lat. no. 700. [3] Paris, Mscr. fr. no. 8392.

Noch bedeutender ist ein der Inschrift nach im Jahre 1407 vollendetes Gebetbuch der Bodleyana zu Oxford, dessen Compositionen durch Fülle und solide Technik hervorragen. In einzelnen Motiven, so den Beschäftigungen der Monate, den singenden Chorknaben, überrascht seltene Frische der Auffassung [1].

Wenige Jahre später dürften die Miniaturen eines anderen Gebetbuches, im Britischen Museum, entstanden sein, welche von einem niederländischen Maler herrühren. Besonders zeichnen sich aus: die Verkündigung, mit drei sehr lieblichen singenden Engeln; die Anbetung der Hirten; Maria lesend; die beiden Johannes; die vier Kirchenlehrer; besonders aber die Kreuzigung und Himmelfahrt Mariä, welche der ganzen Auffassung nach einen denkenden Künstler verrathen [2]. Ein anderes dort befindliches Manuscript, die Gedichte der Christine von Pisan, besitzt mehrere gute Illustrationen niederländischen Charakters, welche für die Auffassung mythologischer und profaner Objecte sehr bezeichnend sind, da sie im Gewande einer ritterlichen Zeit auftreten [3]. Nach dem Dedicationsbilde wurde es für eine Königin von Frankreich angefertigt.

Dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gehört eine Apokalypse mit altholländischer Uebersetzung an, in deren Miniaturen sich weniger Schönheitssinn und größerer Naturalismus aussprechen, als in den niederländischen. Die Proportionen neigen hier zum Kurzen, die Figuren sind im Verhältniß zum Raum klein, daher wirkt die Auffassung mehr landschaftlich. Die sehr stark und mit Geschick aufgetragenen Farben sind von mattem Glanz [4].

Fragen wir uns nun, wie es gekommen ist, daß die niederländische Kunst schon früh mit Vorliebe ihre Objecte, auch diejenigen classischer Zeiten, in die Gegenwart und in zeitgenössische Tracht kleidete, so dürfte der Einfluß festlicher Aufzüge, dramatischer, geistlicher und profaner Spiele daran Antheil haben, denn die Innungen trugen nicht nur alle Kosten der Aufführung, sondern wirkten darin mit [5]: so kam die Jugend- und Leidensgeschichte Christi, das Leben Mariä jener Zeit nahe, sie war mitfühlend und mitthätig nach jeder Richtung hin. Die Maler aber lebten im Bann jener malerischen Eindrücke, ohne die Traditionen classischer Zeiten, welche in Italien die Kunst länger vor solchem Anachronismus bewahrt haben.

Für die nordische Malerei mit ihrer behaglichen, an den Reliefstil erinnernden Vortragsweise, mit ihrer Vorliebe, zahlreiche Episoden in einen Raum zu verlegen, der Steifheit in Gruppen und Faltenlage, der sorgsamen Nachahmung der Architektur war jedenfalls das bemalte Holzrelief ein Vorbild, wie es ja auch mit den Tafeln am Altar selbst in nächster Verbindung

[1] Douce 144. Waagen, Handbuch I, 51 f.; Treasures of Art etc. III, 75 ss.

[2] Addit. nr. 16 997. Treasures of Art etc. I, 125. [3] Harleian 4431.

[4] Paris, Suppl. lat. no. 165, 26. Vgl. Waagen III, 340 f.

[5] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 11. Vgl. Springer, Ikonographische Studien, Wien 1860. (Mittheil. d. k. k. C.-Comm.)

bleibt. Die Behandlung der Schnitzwerke hing aufs engste mit der Malerei zusammen, gehörte zum Gewerbe der Tafelmaler: ehe man Farbe und Vergoldung auftrug, wurden sie mit Gips überzogen und so, von den Härten des Bildschnitzers befreit, in den Reiz der Farbenwelt gekleidet; kein Wunder, daß die Gunst des Zeitalters sich ihnen lebhaft zuwandte und bis zum sechzehnten Jahrhundert steigend erhielt.

So gewöhnten sich die Maler an die Natur des Reliefstils, welcher Jahrhunderte lang das Tafelbild influenzirt und ebenso in den Schulen von Brügge und Gent, wie in denen von Tournay und Brüssel nachzuweisen ist[1]. Auch die in den Niederlanden vornehmlich geübte Oeltechnik hängt mit der Bemalung plastischer Werke zusammen. Dem Anstrich einzelner architektonischer Bautheile, der Statuen, der Geräthe diente das Oel ja auch während der romanischen Epoche und ist schon in der byzantinischen verwendet worden; jetzt wird bei der Liebhaberei für glänzende und prächtige Farben an Grabmälern und Statuen contractlich nicht selten die Oelfarbe stipulirt[2]. Dadurch kam der Gebrauch mehr und mehr in die Tafelmalerei, welche zunächst noch der Tempera huldigte.

Die Zünfte der Maler und Bildhauer, welche bis dahin größeren Innungen eingereiht waren, erhielten nun selbständige Rechte und zwar im Norden früher als in Italien, denn die S. Lucas-Gilden von Brügge und Gent sind älter als jene in Florenz. Sie präsentiren sich als Corporationen strenger Geschlossenheit, mit wiederkehrenden Gesetzen in Betreff der Aufnahme, Lehrzeit, des Meisterstückes. Ein Vorstand regelt den Gebrauch des Materials, welches nur von bester Qualität sein darf; Schöffen erledigen die Rechtsfragen zwischen den einzelnen Mitgliedern und ihren Bestellern mit peinlicher Gewissenhaftigkeit[3]. Aus den erhaltenen Registern läßt sich dann eine Anzahl von Namen zusammenstellen. Im Jahre 1337 constituirt sich unter der Protection des hl. Lucas die Corporation der Maler in Gent, dann kommen 1341 die von Tournay, jene von Brügge 1351, von Löwen vor 1360 und von Antwerpen gegen 1382. Ueber die Gilde von Ypern mangeln genauere Daten, aber schon 1323 und 1342 findet man in den Registern die Erwähnung[4] von ‚pourttraittures' und ‚ymages', für die Grafen oder für die Commune ausgeführt von den Malern Soyer, Jehan de la Zaide und Loy le Hinxt.

[1] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 8.

[2] So gibt es auch eine Verordnung Heinrichs III. von England, aus dem Jahre 1329, seinem Schatzmeister, einem gewissen Odo und dessen Sohn, welche die Oberleitung hatten, eine Summe für Farben, Oel und Firniß zu zahlen. Vgl. Fiorillo, Gesch. der zeichn. K., V, 94.

[3] Bulletins de l'Académie de Bruxelles, vol. XX.

[4] Van den Pereboom, Ypriana, II. 269. Van den Putte, De quelques oeuvres de peinture conservées a Ypres (Annales de la West-Flandre, II, 180); bei Wauters, La peinture flamande, p. 21.

Die früheste urkundliche Erwähnung eines Tafelbildes datirt von 1353; es ist dies eine Darstellung des Martyriums von S. Levinus, welche Jean van der Most für die Abtei von S. Bavo bei Gent ausführte[1]. Dann erhalten wir Nachricht über die erste Anstellung eines Malers im fürstlichen Hause, des Johann van der Asselt, welcher 1365 zum Hofmaler des Grafen von Flandern ernannt wird. Als Ludwig von Maele später die Errichtung einer Begräbnißkapelle in Notre-Dame zu Courtray anordnete, worin die Bildnisse der Regenten bis auf ihn angebracht werden sollten, wurden Johann van der Asselt und André Beauneveu zugezogen, und vielleicht haben wir in den von der Tünche befreiten Wandbildern jener Kapelle Arbeiten beider Künstler vor uns, die aber noch sehr alterthümliches Gepräge an sich tragen. Weitere Nachrichten besagen, daß ‚Maistre Jehan de Hasselt' für Ludwig von Maele in einem Schlosse zu Gent eine Madonna malte und 1386 von Philipp dem Guten mit einem Altarbild für die Franziskanerkirche daselbst beauftragt wurde[2]. Von André Beauneveu bemerkt Froissard, daß er in Frankreich und England nicht seinesgleichen gefunden habe[3]. Außer Beauneveu lebten noch andere niederländische Künstler am Hofe Karls V. in Frankreich, so der Bildhauer Hennequin de Liège, der Maler Jehan de Bruges.

Johann von Brügge ist der erste flämische Künstler mit größerem Ruf, doch fehlen uns weitere Nachrichten. In einer Karl V. überreichten Bibel, vom Jahre 1371, nennt er sich ‚Maler des Königs' und fügt hinzu, daß er sie mit eigener Hand illuminirt habe[4]. Eine zweite Bibel, im Haager Museum Werstreenen, mit dem Datum 1372, wird ihm ebenfalls zugeschrieben[5]; man sieht hier den Maler knieend sein Buch dem König überreichen, eine Scene von sehr ausgeprägtem Charakter. 1376 erhielt Johann von Brügge durch den Herzog von Anjou, des Königs Bruder, den Auftrag, Cartons für Teppiche mit Scenen aus der Apokalypse zu entwerfen, welche die Kathedrale von Angers besitzt. Der Maler soll sich für diese Compositionen an den Miniaturen eines alten Manuscripts, welches Karl V. zu dem Zweck

---

[1] E. de Busscher, Recherches sur les peintres gantois, Gand 1859, p. 166. Zu gleicher Zeit lebte auch der brabanter Maler und Miniaturist Jean van Woluwe, ein Cleriker, der für die Herzogin in Brüssel ein Diptychon malte. Vgl. Pinchart, Archives des arts, III, 96. Wauters l. c. p. 23.

[2] De Laborde I, Introd. p. L.

[3] ‚N'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvraiges fuissent demeurés en France ou en Haynnau, dont il estoit de nation, ni au royaulme d'Angleterre.' Bei Wauters l. c. p. 29.

[4] ‚Et Johannes de Brugis, pictor Regis praedicti, fecit hanc picturam propria sua manu.' Schon Montfaucon gibt eine Zeichnung aus dieser Bibel; vgl. Fiorillo III, 85.

[5] Wauters l. c. p. 26, Abbildung p. 25. Er heißt in den Urkunden: ‚Hennequin de Bruges, peintre du Roy' oder ‚Jehan de Bruges, peintre et varlet de chambre de monseigneur le roi Charles V.' Vgl. noch Chronique des arts 1877, du 3 nov., p. 321.

seinem Bruder geliehen hatte, inspirirt haben[1]. Uebrigens läßt die Bezeichnung ‚pictor' schließen, daß er auch Tafeln gemalt habe. Von den Arbeiten Beauneveu's ist nichts auf uns gekommen, als ein livre d'heures, in der Nationalbibliothek zu Paris, und eine Miniatur en grisaille, in der Bibliothek zu Brüssel[2]. Kein Zweifel, daß diese hervorragenden flämischen Künstler auf die französische Malerschule und ihre Entwicklung bedeutenden Einfluß geübt haben, deren Verwandtschaft mit den van Eyck so oft betont worden ist. 1391 constituirte sich die Corporation der Maler und Bildhauer in Paris, 1415 wurde ihr erster berühmter Künstler, Jean Fouquet, geboren.

Durch Philipp den Kühnen von Burgund wurden französische Sitten nach Brügge verpflanzt; denn die Prachtliebe dieses Fürsten verlangte eine Anzahl von Fachkünstlern, vornehmlich Goldschmieden, dann Bildschnitzern und Malern. Als französischer Prinz begünstigte er Johann von Orléans und Colart von Laon, lernte aber auch flandrische Kunst schätzen und hielt zwei Maler, Johann von Beaumez und Johann Malvel, im Solde; zu seinem Haushalt gehörte der Hofmaler Melchior Bröderlam. Von ersterem wissen wir nicht viel mehr, als daß er 1377 als ‚painter' und ‚varlet de chambre' fungirte und noch 1395 lebte. Johann Malvel decorirte 1392 einige Altarschreine, von denen ein Diptychon täglich vor dem Betstuhl des Herzogs aufgestellt wurde[3]. Später beschäftigte ihn die Ausmalung der Karthause in Dijon. Johann ohne Furcht bestätigte den Maler in seinem Amte, der bis 1415 lebte. Melchior Bröderlam wohnte zumeist in Ypern, mit Fahnen und Altarschreinen beschäftigt[4]. 1382 erscheint er zuerst in den Liller Rechnungsbüchern des Herzogs, später als mit 200 Francs besoldet und in verschiedenartiger Thätigkeit. Im Verein mit dem Bildhauer Jacob de Baerse von Termonde hat er dann mehrere Altarwerke vollendet[5], von denen zwei im Museum zu Dijon aufbewahrt sind.

Diese stellen Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung und Flucht nach Aegypten vor[6], im künstlerischen Ausdruck bleiben sie auf der Grenze dieser und der nachfolgenden realistischen Epoche. Die Formen der Köpfe sind zwar noch rundlich, weich, dabei — wie jene Mariä und des Simeon auf der Darstellung im Tempel — nicht ohne Schönheitsgefühl, doch tritt besonders bei männlichen Typen ein derber Realismus zu Tage. Die Gewänder sind

---

[1] Guiffrey, Histoire générale de la tapisserie; France p. 11 ss.

[2] Die ‚imaiges et peintures', womit er 1390 das Schloß des Herzogs von Berry in Meun decorirte, sowie die Bilder in der Gerichtshalle zu Valenciennes, seiner Geburtsstadt, sind untergegangen.

[3] De Laborde I, Introd. p. XXIII. Passavant, Kunstblatt 1843, Nr. 54.

[4] Annales de la société archéol. d'Ypres II, 175.

[5] De Laborde I, Introd. p. LXXIII.

[6] Abbild. bei Wauters p. 30. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 23 f. Waagen, Handbuch, I, 53.

hell und farbig, Hintergründe, Bäume noch völlig conventionell. An beiden ist das Wappen Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin, Margaretha von Flandern, zu sehen. Uebrigens erinnert die flache Malerei an Reliefs, während der goldene Hintergrund, auf dem die Landschaft hart abschneidet, und die aus Gott Vater auf Maria herabfließende Glorie von Strahlen, den Miniaturen entlehnt sind. Jahrhunderte lang bildeten diese Schreine den Hauptschmuck der Karthause und wurden 1791 nur durch Uebertragung in die Kathedrale vor dem Untergange bewahrt.

Eine andere Tafel, ursprünglich für das Versammlungszimmer der Gerber in Brügge bestimmt, hängt jetzt in der Taufkapelle des Domes jener Stadt. Gegenstand ist die Kreuzigung, der Autor unbekannt. Christus, eine zwar lange und hagere, aber nicht unedle Figur, ist bereits verschieden, blaugekleidete Engel fangen das Blut in Kelchen auf. Unten zur Rechten Maria, ohnmächtig, von Johannes und zwei Frauen gestützt, während links der Hauptmann, ein Soldat und ein Mönch gruppirt sind. Die hl. Barbara, mit dem Thurm, und Katharina, mit dem Rade, schließen die Composition zu beiden Seiten. Auch hier macht sich die Thatsache geltend, daß die weiblichen Typen bei weitem gefühlvoller im Ausdruck und milder in der Form gerathen sind, als die sich in knochiger Derbheit präsentirenden männlichen. Die Malerei ist wiederum flach und breit im Halblicht, von schmalen Schatten eingefaßt. Aus diesem Künstlerkreise stammt vielleicht das oben genannte Skizzenbuch im Kupferstichcabinet zu Berlin.

Was nun das technische Verfahren dieser älteren flandrischen Maler betrifft, so scheint es, nach den Bildern in Dijon zu urtheilen, daß in den matten Fleischtönen Temperafarben dünner Substanz gebraucht wurden, indes bei den Gewändern ein Zusatz von gekochtem Oel, dem einzigen damals bekannten Trockenmittel, statthaben konnte. Mit den Gebrüdern van Eyck kommt dann eine neue Malweise zur Geltung, welche einen umfassenderen Gebrauch des Oeles, dauerhafter, gebleichter Trockenmittel und Firnisse zur Erzeugung tiefer, leuchtender Farbentöne mit sich bringt.

Dritter Abschnitt.

England.

Seit Heinrich II. erfreute sich die Sculptur in England besonderer Pflege: heißt es doch, daß die Königin Philippa den Bildhauern Vorbild für ihre Madonnen geworden sei, auch habe man in den Werkstätten viel nach der Natur studirt[1]. Noch mehr gewann die Sculptur unter Heinrich III., welcher

[1] Fiorillo, Gesch. d. z. K. V, 112 ff. Citat aus Hearne, Avesbury, append. p. 331.

Preise für die besten Werke aussetzte. 1257 errichtete man ein Denkmal für seine Kinder; man sah daran gemalte Heiligenfiguren mit goldenen Nimben, zwei davon gepanzert[1]. In der Kapelle der hl. Maria Magdalena bei Wincheſter gab es ebenfalls Malereien, zierliches Ornament in Schwarz und Braun an den Bogen, dann Heilige, wahrscheinlich vor 1280 vollendet[2]. Obgleich König Eduard I. gegen Schottland und Wales Kriege führte, hatten doch, vielleicht infolge geordneter Rechtspflege und strenger Polizei, Wissenschaften und Künste einigen Fortgang. Er selbst war ein Liebhaber derselben, wie der hinterlassene Schatz an geschnittenen Steinen und die Ausmalung des Westminsterpalastes darthun. Nach dem Brande von 1299 war derselbe glänzend erneuert worden. Die Bilder, Kriege der Israeliten darstellend, hatten französische Unterschriften und wurden im Jahre 1322 von dem Minoriten Symeon, der eine Reise nach Palästina unternahm, bewundert[3], gingen aber wahrscheinlich 1512 durch eine große Feuersbrunst unter. Zu derselben Zeit sind die Fresken in der Kapelle der heiligen Jungfrau hinter dem Chor der Kathedrale von Hereford entstanden; sie sollen von italienischen Malern herrühren, die sich unter Eduard in England niedergelassen hatten. 1312 ließ Walter de Langton, Bischof von Lichfield, die Wände seines Palastes mit der Krönung, Vermählung, den Kriegsthaten und dem Begräbniß Eduards I. verzieren.

Aus einer Parlamentsacte von 1300 ist zu ersehen, daß die Juweliere und Steinschneider bereits eine Zunft gebildet hatten[4]. Wahrscheinlich erhielten sie die besten Muster zu ihren Arbeiten aus Frankreich, besonders aus Caen und Calais, von wo kostbare Tapeten und goldene Gefäße nach England kamen. Auch finden sich Nachrichten, daß der Adel auf seinen Schlössern Malereien kriegerischen Inhalts und Jagdscenen ausführen ließ[5]. Zuweilen entlehnte man auch Objecte aus der Mythologie, wie z. B. die Scenen aus den Metamorphosen des Ovid im Palast zu Nonesuch waren[6].

Die Regierung Eduards III. zeichnet sich durch den Eifer aus, womit er die Künste zu fördern suchte.

Nach den vorhandenen Monumenten bildete sich nun doch ein nationaler Typus, denn die meisten hier thätigen Künstler waren einheimische, welche selbst größeren Aufträgen König Eduards III. genügen konnten. Der bedeutendste war die Ausmalung der Kapelle in Westminster, worüber uns in Rechnungen und Documenten mancherlei Aufschlüsse, wie auch eine Anzahl

---

[1] Gough, Monum. sepulcr. I, 49.

[2] Abbild. in Vetusta Mon. Brit. T. III, tab. 3.

[3] Warton, History of English Poetry, I, 114. Ueber den Brand von Westminster: Stowe, London, edit. 1599, p. 379. 387. 389.

[4] Acta Parlam. A. D. 1300, Edw. I. an. 28, cap. XX, bei Fiorillo a. a. O. S. 118.

[5] Chaucer's Dreme v. 1320. 2167. Vgl. Fiorillo, daſ. Anm. n.

[6] Warton, History of Engl. Poetry, I, 390.

von Namen, zugekommen sind[1]. Die Oberleitung war dem vom König sehr geschätzten Hugo von S. Albans übergeben, welcher das Recht erhielt, Maler und andere Arbeiter anzunehmen, nöthigenfalls auch holen zu lassen. Neben ihm erscheinen dann noch andere Meister von gleicher Bedeutung, wie John de Coton, Maynard und Barnaby. Nur einige Gehilfen sind Ausländer. Die Firnisse liefert Louyn de Bruges; den Glasmalern steht Magister Johannes aus Chester vor[2]. Von den Malereien selbst, welche acht Jahre zur Ausführung brauchten (1350—1358), ist nichts mehr vorhanden. Die Kapelle diente zu den Sitzungen des Parlaments und ihre Mauern wurden durch Bänke verdeckt, so daß man von den Bildern nichts mehr wußte; ein Zufall brachte sie ans Licht, und auf Veranlassung britischer Antiquare fertigte ein gewisser Smirke Zeichnungen davon, welche elf Jahre danach durch Stiche vervielfältigt wurden. Der spätere Brand der Kapelle und ihre Niederlegung zerstörte die Originale, so daß wir nur noch diese Copien besitzen. Der Bildercyklus nahm den unteren Theil der Wand bis zur Höhe der Fenster ein und zeigte in der Nähe des Altars die königliche Familie knieend, von S. Georg präsentirt, und zwar so, daß immer zwei Personen sich in einer durch Säulen getrennten Abtheilung befanden. Die Tracht ist Rüstung, beim König der Wappenrock nebst Arm- und Beinschienen. Schematische Haltung ohne individuelles Gepräge, Mangel an Perspective sind ihnen eigen. Darüber war die Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Geburt Christi; zwischen den Wandarkaden sah man Engel in Vorderansicht, einen mit Wappen versehenen Teppich haltend[3]. Kleinere Scenen füllten den weiteren Raum unter den Fenstern und zwar je 8, im ganzen 64, andere Figuren von Heiligen und Engeln den noch übrigen Platz zwischen den architektonischen Gliedern, so daß der ganze Wandschmuck, mit nicht sparsamer Vergoldung, doch einen stattlichen Anblick gewähren mußte. Die bei der Aufdeckung der Malerei noch erhaltenen kleineren historischen Scenen erschienen dramatisch bewegt und auch mit einem gewissen Schönheitssinn entworfen, nur in den Formen etwas weich und verschwommen, so daß die männlichen Typen von weiblichen kaum zu unterscheiden sind. Im wesentlichen steht diese Leistung den Miniaturen der vorigen Epoche stilistisch nahe.

Der kunstfeindliche Geist der Puritaner hat leider mit den Werken der Malerei so gründlich aufgeräumt, daß wir außer diesen Zeichnungen nur noch wenige Ueberreste vorfinden, so jene auch zum Theil verdeckten im Kapitel-

---

[1] Vgl. Schnaase VI, 546 ff.

[2] Some account of The Collegian Chapel of S. Stephen Westminster, publicated by the Society of Antiquarians, London 1795. 1811 erschienen die Abbildungen nach Smirke. Smith, Antiquities of Westminster, 1807.

[3] Brailay & Britton, History of the ancient Palace of Westminster, London 1836. Gentleman's Magazine, T. LXX, II, p. 722. 839. 840; T. LXXI, II, p. 802; T. LXXIII, I, p. 31. 118. 204. 317. 423. Vgl. Fiorillo S. 149, Anm. m.

hause von Westminster. Wir finden hier Christus in der Glorie, von Engeln umschwebt. Diese Arbeiten, nicht ohne Charakter und Anmuth, dürften aus derselben Schule wie die erwähnten hervorgegangen sein. Mehrere 1395 am Monument König Richards II. gemalte Figuren sind vielleicht gehaltvoller, aber im Colorit sehr verblaßt.

Dieser Zeit möchten auch die Bilder an einem Grabmal in der Kirche zu Raunds in Northamptonshire angehören, Scenen aus dem Leben Josephs und seiner Brüder [1].

Da die weiteren Schicksale der englischen Wandmalerei sich nicht an Monumenten verfolgen lassen, so sind wir an Miniaturen gewiesen, in denen sich der neue Stil, welcher in Frankreich seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zur Herrschaft kommt, erst gegen das Ende desselben verbreitet und dann auch bis gegen 1400 in leicht colorirten Federzeichnungen auf Gold- oder gemustertem Grunde fortdauert. Zu Anfang sind diese Miniaturen oft nur durch den Kalender von französischen zu unterscheiden; dann bilden sich charakteristische Unterschiede heraus: so die weniger glatte und sichere Technik, ungleiche Proportionen, kräftigere Farbe, ein Bemühen, dramatisch wirksam zu sein, welches an die frühere angelsächsische Schule mit ihrer Heftigkeit im Ausdruck gemahnt, sowie eine Vorliebe für allegorische Vorstellungen.

Zwei Handschriften des Britischen Museums [2] lassen dies erkennen. Die erste, ein Psalter, von Waagen etwa in das Jahr 1310 versetzt, enthält innerhalb der Initialen eine Reihe von den Psalmentext erläuternden Illustrationen. Dann folgen allegorische größere, durch Inschriften erklärte Bilder, zuerst eine Darstellung christlicher Weisheit, unter der Form eines Tempels, mit der Grundlage humilitas. Die Stufen dazu bilden: Gebet, Reue, Buße, Almosen und andere Tugenden; Gehorsam und Geduld machen die Thüren aus, Andacht, Beschaulichkeit die Fenster; das Dach stützen die Cardinaltugenden, es endigt in einem Thurm, der ‚Beharrlichkeit im Guten'. Dann finden wir einen Engel mit sechs Flügeln, auf einem Rade stehend, dessen sieben Speichen die Werke der Barmherzigkeit bedeuten. Dem Baum der Erkenntniß, mit Adam und Eva, ist der Baum der Tugenden gegenübergestellt. Auch die Kreuzigung hat allegorischen Charakter, da das Kreuz als grünender Lebensbaum vorkommt. Zum Schluß, in einem zweiten, diesem angebundenen Manuscript, aus späterer Zeit, folgen wieder Allegorien, in denen sich die anfänglichen Bilder zum Theil wiederholen; neu ist die Legende der drei Könige und drei Todten, dann die Allegorie vom Baum der Tugenden und Laster. Das

[1] Bericht darüber in Gentleman's Magazine, T. LXI, II, p. 824. Bridges, History of Northamptonshire, II, 186.

[2] Arundel B. 83 und Regia 2, B. VII. Vgl. Waagen, Treasures of Art in Great Britain, London 1859, I, 162 ss.

Lehrhafte und Tiefsinnige jener Vorstellungen ist dem englischen Miniaturenstil vor dem französischen eigen[1].

Der zweite Codex, ein Psalter, einst im Besitz der Königin Maria, ist nicht so reich an derartigen Compositionen, erfreut aber durch Lebhaftigkeit und Fülle einzelner Motive. Eine Bilderbibel, mit französischen Beischriften, erzählt die heilige Geschichte vom Sturz der Engel bis zum Pfingstfest in lebendiger und geistreicher Auffassung. Einzelnes wirkt sehr naiv und realistisch, nicht sowohl dem Aeußeren, als dem Gedanken nach: so befindet sich Maria bei der Scene der Geburt Christi in einem zeitgemäßen Bett. Der Charakter der Malerei ist ein rein gotischer, das Colorit leicht und harmonisch. Am unteren Rande entwickelt sich dann noch eine Fülle kleinerer Scenen, Legenden und Burlesken, wirklicher und fabelhafter Thiere, daß man den Inhalt eines mittelalterlichen Bestiariums zu finden glaubt. Hier sehen wir den Kampf des Einhorns mit dem Elephanten, das Einhorn im Schoße Mariä, Sirenen und Kämpfe fabelhafter Thiere. Das Ganze macht den Eindruck großer Leichtigkeit und freier, kühner Erfindung, verbunden mit dem Ausdruck regen Gefühles für körperliche Schönheit.

Ein dritter Codex des Britischen Museums[2], datirt 1356, zeigt größere Individualität in den Köpfen, ebenso ein Missale, zum Gebrauche des Hauses Salisbury. Das erste Blatt schildert den Lord John Lovel, wie er das Buch von dem Mönch und Schreiber Johannes Sifernas empfängt, ein recht lebendiges Motiv[3].

Das nicht unbedeutende Manuscript, die Lebensläufe der Aebte von Gloucester enthaltend, gibt uns über die artistische Beschäftigung der Mönche im vierzehnten Jahrhundert einiges Licht. Der Verfasser erzählt nämlich, daß der Abt Wygmore, zur Zeit Eduards II., nicht nur die freien und mechanischen Künste in seinem Kloster gepflegt habe, sondern auch selbst ein geschickter Künstler gewesen sei, indem er silberne Tauben auf eine grüne Decke von Atlas zum Gebrauch bei den Pfingstfeierlichkeiten stickte[4]. Im großen Speisesaal des Klosters sah man die Portraits aller Könige von England vor Eduard II. Dallaway bemerkt noch, daß die hohe Geistlichkeit ihre Missalien nicht nur prächtig ausstatten, sondern auch mit dem Bildniß des Eigenthümers versehen ließ, wovon einige kostbare Exemplare sich in der Sammlung zu Norfolkhouse befinden[5]. Das sogen. Sherborne Missal ist von

---

[1] Waagen, Kunstw. u. K. I, 141, glaubt, dieser zweite, spätere Theil des Manuscripts sei niederländischen Ursprungs. ‚In allen Theilen', bemerkt er, ‚müssen die englischen den französischen Miniaturen nachstehen und gewähren meist den Eindruck von flüchtigen Nachahmungen derselben.'

[2] Regia 17, E. VII.

[3] Walpole, Anecdotes of Painting in England, p. 34. Eine neue Auflage des Buches von Wornum, 3 vols., London 1849.

[4] Dallaway, Anecdotes of the Arts in England, p. 423. [5] L. c. p. 425.

dem Mönche John Whas 1339 vollendet worden; es bildet einen mächtigen Band in Folio, mit zahlreichen Miniaturen und Bildnissen, der nach Frankreich wanderte, später aber zurück nach England in den Besitz des Herzogs von Northumberland kam. Auch viele Chroniken und Uebersetzungen der Classiker wurden illuminirt; so erwähnt Dallaway einen Codex der Bodlejana mit Darstellungen der Feldzüge Eduards III. [1]

Richard II. war ein Freund von Kunstsachen und beschäftigte einheimische wie ausländische Maler. 1396 wurde ihm Froissard vorgestellt und überreichte dabei ein illuminirtes Buch, das er selbst geschrieben und auch kostbar hatte einbinden lassen. Das Werk ist vermuthlich sein ‚Meliander' und wurde mit Beifall angenommen. Das Britische Museum besitzt mehrere Handschriften des Froissard, eine davon ist vielleicht die im Mobilienverzeichniß des Lustschlosses Beckington, in Surrey, unter Heinrich VIII. erwähnte. In einer derselben findet man, wie Warton behauptet, eine Abbildung des jungen Regenten, auf dem Throne sitzend und von seinen Verwandten umgeben [2]. Die Geschichte der letzten Regierungszeit Richards II. ist übrigens von einem seiner Hofleute beschrieben und mit 16 Miniaturen von der Hand des Jean de la Marque, eines Franzosen, geschmückt worden. Darin sieht man den König in acht verschiedenen Situationen, ferner Bildnisse des Henry von Lancaster, des Erzbischofs Arundel, der Herzöge von Surrey und Exeter, der Grafen von Northumberland, Salisbury u. a. [3] 1398 schenkte Richard II. dem Grafen von Kent, Thomas Holland, einige Tapeten, die Thaten des berühmten Ritters Guy enthaltend; sie waren sehr alt, denn der unbekannte Verfasser der Romanze Guy erwähnt ihrer in der Beschreibung des Kampfes mit dem Drachen [4].

Die Malereien in Kirchen aus jener Zeit sind zerstört worden, so diejenigen im Nonnenkloster zu Goodstowe.

Ueber Glasmalereien erfahren wir, daß 1318 Bischof Ledred in der Kirche von S. Canice, der Grafschaft Kilkenny, solche, und zwar französischen Ursprungs, anbringen ließ, welche 1645 auf den Erzbischof Rinuccini von Firmio, der sich als päpstlicher Nuntius dort aufhielt, solchen Eindruck machten, daß er eine hohe Summe dafür bot. Das Kapitel stimmte nicht zu; später ließ der Gouverneur zu Kilkenny die Fenster barbarisch zerstören [5]. Unter Eduard III. bestellte Cremer, Abt von Westminster, der sich viel mit Alchemie

---

[1] Dallaway, l. c. p. 426 s.

[2] History of Engl. Poetry I, 338, note 1. Von seinen vier Oheimen begleitet, sieht man Richard II. auch auf der Miniatur des Codex im Britischen Museum 20 B. VI, wovon Shaw, Handbook of Illumination, London 1866, p. 24, eine Abbildung gibt.

[3] Einst in der Harlejana nr. 1319, jetzt im Brit. Museum. Cf. Archaeologia T. III, 188. Die Miniaturen sind in Kupfer gestochen, vgl. Walpole l. c. p. 33, note.

[4] Warton l. c. I, 211. [5] Ledwich, Antiquities of Ireland, I, 52.

beschäftigte und auch Raimundus Lullus nach England gerufen haben soll, in der Abtei über einen Halbbogen, wo sich die Bildnisse der englischen Könige befanden, die Mysterien vom Stein der Weisen auf die Wand zu malen und in der Kirche der hl. Margaretha, nahe bei Westminster, Glasmalereien mit denselben hermetischen Figuren und Allegorien anzubringen[1]. Beides haben die Puritaner zerstört.

Anfänglich brachte man nur die Wappen der Stifter und Wohlthäter einer Kirche oder eines Klosters auf Glas, dann stellte man sie selbst dar, gewöhnlich in knieender Stellung vor Christus; später kamen historische Scenen in Brauch; so fand sich das Portrait des Schwarzen Prinzen, zwischen 1362 und 1376 gemalt, in einem Fenster jener Abtei, doch schon zu Walpole's Zeit sehr beschädigt. Aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts stammten auch die ebenso schönen als zahlreichen Glasbilder der Kathedrale zu York, von John Thornton aus Coventry gefertigt. In dem Contract wurden ihm jährlich 100 Schilling, und wenn er das Ganze vollendet hätte, noch zehn Pfund versprochen, jedoch mußte die Arbeit in drei Jahren vollendet sein[2].

Die beiden wichtigsten innerhalb des vierzehnten Jahrhunderts in England entstandenen Tafelbilder sind von italienischer, vermuthlich sienesischer Hand, nämlich das große Bildniß Richards II. zu Westminster, welches in neuerer Zeit von seiner Uebermalung befreit wurde, und das Diptychon desselben Königs, jetzt in der Sammlung des Grafen von Pembroke zu Wilton House[3]. Das lebensgroße Portrait des Monarchen befand sich in der Westminster-Abtei und wurde zur Zeit der Königin Elisabeth von Lord Lumley, einem Alterthumsfreunde, entdeckt[4]. Die Königin, der man es schenkte, überließ es der Westminster-Galerie, nachdem es ein gewisser Brome ungeschickt reparirt hatte. Das Diptychon zeigt Richard knieend vor Maria mit dem Kinde und seine Schutzheiligen Johannes den Täufer, König Edmund und Eduard den Bekenner. Der Grund ist golden, die Farben sind noch frisch und leuchtend[5].

---

[1] Ashmole, Theatrum chemicum, London 1652, p. 211. 213. 466. 467.

[2] Drake, York, p. 527, bei Fiorillo V, 155. Gough, Anecdotes of British Topography p. 472.

[3] Walpole p. 29.

[4] Gestochen von Vertue nach einer Zeichnung von Grisoni, dann von Castor. Vgl. Fiorillo S. 147. Jetzt in der Deanery von Westminster.

[5] Walpole p. 30. Es gibt davon einen Stich durch W. Hollar mit der Unterschrift: ‚Invention of Painting in oil' etc. 1410. Vgl. Waagen, Treasures of Art, III, 150.

Vierter Abschnitt.

Deutschland.

Der gotische Baustil, obgleich in gewissem Sinne Gemeingut des Abendlandes, weil der vollkommenste Ausdruck einer bestimmten geistigen Richtung, trug doch zunächst französischen Charakter an sich und erfuhr deshalb in jedem Lande charakteristische Veränderungen. In Italien und auch in England hatte man von dem neuen Stil überhaupt nur soviel entlehnt, als man nach einheimischen Bedürfnissen und Gewohnheiten verwenden konnte, und auch in Deutschland zeigte sich gleich anfangs eine Reaction nationalen Bewußtseins, die jedoch nur vereinzelte Resultate zuwege brachte. So suchten deutsche Baumeister in Frankreich ihre Vorbilder, bis in den großen Bauhütten von Straßburg, Köln, Ulm und anderen Orten diese Studien Früchte nationalen Charakters reifen ließen. Indem man so bei häufiger praktischer Verwerthung den einheimischen Verhältnissen Rechnung tragen mußte, bildete sich mit Hilfe subjectiver, technischer Kritik ein großer Reichthum an Formen aus, welcher die Bauluft förderte. Allerdings lag in Deutschland der Schwerpunkt geistiger und materieller Macht nicht, wie in Frankreich, bei den Fürsten, sondern bei den Städten, wo Ordnung, Sitte und Religiosität ihre Pflege fanden. Die immer wachsende Bevölkerung verlangte geräumige Kirchen, die blühenden Gewerbe lieferten dazu ausführende Kräfte, und bald wetteiferten die Communen in Denkmälern bürgerlicher Macht und Frömmigkeit. Während in Frankreich der höhere Clerus diese Bauten leitete, war in Deutschland der Höhepunkt bischöflicher Macht schon vorüber; unsere Kathedralen wurden daher meist im romanischen Stile errichtet, die nordfranzösischen im gotischen. Die Gotik mußte also in Deutschland ihre Schule besonders an Pfarrkirchen vollenden, wodurch deutsche Bauwerke im Vergleich mit französischen und englischen einen bescheideneren Charakter erhielten, der sie in mancher Hinsicht beschränkte, des aristokratischen und kühnen Schwunges beraubte. Hier war es zunächst ein Ausdruck wirklicher Andacht, der, mit Einfachheit gepaart, zur Geltung kam: erst unter dem Einfluß entwickelten Städtelebens legt man die Hand an Vollendung der gotischen Architektur. Der reiche französische Chorplan hat in Deutschland nie rechte Nachahmung gefunden, statt dessen wählte man selbst bei Kathedralen den einfachen polygonalen Abschluß; dazu kommt die Erfindung der Hallenkirche, bei welcher die malerische Verbindung von höheren und niedrigeren Räumen, die Durchsichtigkeit des ganzen Organismus verschwanden. So sind es vornehmlich zwei Elemente, aus denen sich der Charakter deutscher Gotik entfaltet: die Einfachheit, man könnte sagen bürgerliche Schlichtheit des Gedankens, und die Vorliebe für geometrische Theorie.

Die Sculptur entwickelt sich an großen Portalanlagen und an kleineren Stiftungen, zahlreichen Andachtsbildern und an den Grabmälern, welche jetzt

von wohlhabenden Bürgern verlangt wurden. Auch blieb an den großen Münstern der vorigen Epoche noch manches Bogenfeld mit Reliefs, manche Console mit einer Statue zu besetzen, und die zunehmende, im Dienste der Baukunst erworbene Fertigkeit des Meißels erlaubte nun, vielfachen Aufgaben zu entsprechen. Noch größer war das Bedürfniß an kleineren plastischen Arbeiten in Silber, Gold und Elfenbein; man wollte künstlerische Zierde an jedem Hausgeräth und legte mehr Werth auf diese als auf Bequemlichkeit. Die Gestaltung der Figuren bleibt naturgemäß nicht ohne Fortschritte: die Bewegungen werden freier und anmuthiger, der Ausdruck milder, das Verständniß des Körperlichen wächst. Dabei ist nicht zu läugnen, daß der romanische Stil, einfacher und allgemeiner in der Zeichnung, sich auch leichter auf jedes Material anwenden läßt, während die gotische Sculptur das Gepräge des Steinbaues an sich trägt. Was diese infolge zunehmenden Sinnes für objective Wahrheit jetzt gewann, das verlor sie an stilvoller Haltung, und ihre der Natur abgelauschten Motive gehören eher der malerischen als der plastischen Sphäre an. Die übertriebene Schlankheit und Ausbiegung des Körpers, die gezierte Stellung der Extremitäten erinnern mehr an höfische und ritterliche Art, als an die Salbung christlicher Tugend. Da man noch nicht auf das Gesetzliche des menschlichen Organismus einzugehen vermochte, blieben die vereinzelten Momente besserer Naturbeobachtung immer etwas Zufälliges und für den Stil als solchen nicht eben förderlich. Dazu kam, daß die monumentalen Probleme romanischer Kunst auch der Bildnerei praktische Anregung und charaktervolle Motive geboten hatten, während die religiösen Bedürfnisse der neueren Zeit mehr auf Andacht und Rührung hinzielten. Dadurch wurde naturgemäß der Umfang des Ideenkreises beschränkt, wenngleich zunehmende Vertiefung in diesen minderen Kreis auch eine Fülle reiner Schönheit, zumal bei Madonnentypen, hervorbrachte. Die Holzsculptur hatte in der romanischen Epoche meist zu größeren Darstellungen der Kreuzigung gedient und verlor ihre Bedeutung in der Frühgotik, während sie später, als zum Gewerbe der Tafelmaler gehörig, neuen Aufschwung nahm, und die Werke der Bildschnitzer jene der Steinmetzen überragten.

Unter den Städten Deutschlands war durch römischen[1] Ursprung, ruhmvolle Traditionen, stattliche Monumente an Kirchen und Klöstern inmitten einer gewerbefleißigen Bevölkerung, wie durch Handel, vor allen übrigen Köln hervorragend. Trotz innerer Kämpfe der Geschlechter mit der Bürgerschaft oder mit dem Erzbischof wuchs neben wirklichem Reichthum auch geistiges Streben mächtig empor. Die Schüler Eckarts und Taulers entflammten den religiösen Sinn von derselben Stätte aus, wo früher Albert der Große seine Wissenschaft gelehrt, und vermittelten lebhaften Verkehr zwischen den Gottesfreunden am Ober- und Niederrhein. Die Wandmalereien von Brauweiler

[1] Tacitus, Annal. IV, 63; XII, 27.

und Schwarzrheindorf zeigen schon im zwölften Jahrhundert eine Kunstblüte, dazu gesellte sich die Pflege des Emails und anderer Kleinkünste zu kirchlichen Zwecken. Jene Tradition einer hieratischen Epoche kam nun dem zünftigen Betriebe zu gute, und der Dombau rief die strebsamsten Gesellen anderer Gilden herbei, so daß die Kölner Schule an Umfang und geistiger Tiefe ihrer Leistungen alle übrigen hinter sich läßt. Fehlen uns auch im einzelnen an mancher Stelle chronologische Nachrichten über das Leben älterer Künstler, so ist doch die Zahl der uns allmählich zugänglich gewordenen Monumente eine so bedeutende, daß wir hierin nicht nur einen Ueberblick über das innere und äußere Wachsen der Schule, sondern auch Anschauungspunkte für die Geschichte der deutschen Kunst überhaupt gewinnen können[1].

A. Die Schule von Köln.

Das älteste größere Werk der kölnischen Schule wurde leider durch Abbruch der Kirche zu Ramersdorf[2] (im Siebengebirge) vernichtet und lebt nur noch in Copien fort. In der Apsis fand man hier Scenen aus dem Leben Christi, die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige, an den Wänden einzelne Heilige und Fragmente der Passion. Die Wölbung zierten himmlische Vorgänge, und zwar im Chor Gott Vater als Schöpfer, von vier allegorischen, die Elemente bedeutenden Thiergestalten umgeben; im Langschiff bildeten vier Dreiecke des Kreuzgewölbes je eine zusammenhängende Composition, doch waren jene des ersten Gewölbes am Chor schon vor dem Abbruch zerstört, und in den je drei Abtheilungen der Seitenschiffe nur immer die vorderste Kappe bemalt. Das mittlere Quadrat enthielt die Krönung Mariä, ihr zu Füßen den Sieg Michaels über Satanas, seitwärts musicirende Engel; die entsprechenden Seitenschiffe je eine Heilige, Elisabeth und Katharina. Im letzten Quadrat, zunächst dem Eingang an der Westseite, sah man Christus als Richter, unter ihm Engel mit Posaunen und erwachende Todte, seitwärts die Pforte des Paradieses, vom Engel den Eintretenden geöffnet, und die abgewiesenen Verdammten. Uebrigens bestehen die Seligen fast nur aus geringeren Leuten, Handwerkern und einem Bauern, während unter den Verlorenen ein König, vornehme Frauen, Mönche und Nonnen auftreten[3]. Diesen Bildern entsprechen in den beiden Seitenschiffen — als Erweiterung und Folge — die Seligen im Schoße Christi und die Sünder im Besitze des Teufels. Alle Figuren treten aus blauem, mit Sternen

[1] Vgl. Schnaase VI, 382 f.

[2] Grundriß bei Schnaase V, 260. Die Durchzeichnungen jetzt im Kupferstichcabinet zu Berlin. Abbildungen bei Ernst aus'm Weerth, Wandmalereien des Mittelalters ꝛc.

[3] Hierin spricht sich das in den Zünften lebende demokratische Bewußtsein aus, welches oft zu erbitterten Kämpfen führte.

besetztem Grunde hervor. Wir sehen hier also, dem Raume entsprechend, in gedrängter Folge den Heilsplan, die Erlösungsgeschichte entwickelt, alles in knappen Darstellungen, mit wenigen Personen und in leichter Malerei, aber sehr anschaulich vorgetragen. Die Zeichnung offenbart den Charakter des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, ist sehr fließend, weich in den Contouren, aber noch ohne die höfische und gezierte Anmuth späterer Zeit. In den kleinen ovalen Köpfen, länglichen Händen, schmalen Schultern und die Füße bedeckenden Gewändern spricht sich ebenfalls die frühe Epoche der Gotik aus. Einzelne Motive sind gewichtig im Ausdruck, so der Ernst des Weltrichters, die siegreiche Kraft des Erzengels Michael; im übrigen ist Milde und Sanftmuth vorwiegend. Sehr lieblich und gefühlvoll präsentiren sich die musicirenden Engel, in denen die eigenthümliche Stimmung der Zeit sich ausprägt. Die Heiligenfiguren an den Wänden und den kleineren Apsiden der Nebenschiffe gehören etwa der Mitte des Jahrhunderts an und nähern sich inhaltlich den Wandbildern im Kölner Domchor.

Diese mögen bald nach 1322 entstanden sein und bedecken die inneren Schranken des Chores[1]. Stilistisch zeigen sie eine weitere Ausbildung, als die Malereien in Ramersdorf, und imponiren durch würdige, breite Behandlung, während den Apostelstatuen desselben Chores schon Manier eigen ist[2]. Der Maler hatte die Aufgabe, die zwei Ehrensitze daselbst, den einen für den Papst, als Stiftsherrn, den anderen für den Kaiser, als Capitular, zu schmücken, und wählte deshalb für den ersteren die Legenden der hll. Petrus und Sylvester (als Empfänger der sogenannten Schenkung Constantins), für den zweiten, an der Epistelseite, Scenen aus dem Leben Mariä und der heiligen drei Könige. Es war somit, der Bilderfolge halber, nöthig, die Flächen architektonisch zu gliedern; indes macht die Abwechslung niederer und größerer Arkaden mit Spitzgiebeln einen kleinlichen Eindruck. Die Hauptfiguren sind schlicht und breit[3], innerhalb des Teppichmusters aber findet man Grotesken, Ritter, Musikanten, Laubwerk, Gethier und Masken, nur Ton im Ton gehalten und in einiger Entfernung kaum noch sichtbar. Dieselben humoristischen Figuren treten dann in dem schmalen Friese von Inschriften unterhalb der größeren Bilder abermals hervor, in geistreicher Abwechslung in die Lücken des Textes und um denselben herum sich schlingend. In diesen rein der Phantasie entsprungenen Gebilden spricht sich malerisches Bedürfniß und ein reger Sinn für das Leben in seinen Erscheinungsformen aus. Im Gegensatz zu den stilvollen größeren Scenen wirken sie um so drastischer, ohne jedoch den sittlichen Ernst des Ganzen zu stören.

[1] Erst in neuerer Zeit wieder aufgefunden; vgl. E. Weyden im Domblatt 1846, Nr. 12—19. [2] Abbildung bei Schnaase VI, 389.

[3] Alles, auch das Beiwerk, ist noch sehr typisch, der Ausdruck, in den Köpfen gering, liegt überhaupt mehr in Bewegung und Haltung des Körpers. Dicke, röthliche Umrisse und wenig Angabe von Schatten.

Die mächtigen Engelsfiguren in den Zwickeln der Chorarkaden, welche singend, musicirend und Weihrauch spendend dem Altar sich zuwenden, mögen etwa gleichzeitig entstanden sein[1].

Die Wandmalereien in der Krypta von S. Gereon, der Inschrift nach von 1360[2], zeigen einen edlen, hohen Stil. In den ausdrucksvollen Köpfen, breiten Gewandmaßen und Verhältnissen prägt sich hier schon ein Sinn für monumentale Kunst aus, auch fehlt die gotische Biegung des Körpers, welche den kolossalen Apostelstatuen im Domchor einen lyrischen, mit der Starrheit der Köpfe seltsam contrastirenden Zug verleiht.

Die Tafelmalerei scheint am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts noch wenig geübt worden zu sein, denn Monumente jener Zeit: die Flügelbilder eines Altarschreines in Altenberg an der Lahn; ein Fastentuch in S. Aposteln zu Köln[3]; die Tafeln am Hochaltar der Stiftskirche von Oberwesel, zeigen alterthümliche, theilweise rohe Formen, während einige Bilder im Museum zu Köln durch Körperhaltung, schillernde Gewänder und Vorliebe für röthliches Haar schon den Typus der kölnischen Malerschule verrathen. Es sind dies die Einzelfiguren der Apostel Johannes und Paulus, Verkündigung und Darstellung im Tempel, dann ein kleines Altarwerk, in der Mitte die Kreuzigung, daneben Geburt und Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Pfingstfest enthaltend[4].

So sehen wir die Grundzüge der kölnischen Malerschule entwickelt: geistiger Friede, stille Seligkeit, ungetrübte sittliche Reinheit walten vor; Würde ist durch Anmuth gemildert, die Schönheit von Heiligkeit verklärt. Diese zarten Gestalten mit ihren klaren Fleischtönen, auf leuchtendem Goldgrund, gehören einer idealen Welt an, sie entbehren des festen Knochenbaues, des Wechsels im Ausdruck, scharf ausgeprägter Charaktere, energischen Handelns, aber eigenartige Seelenfülle überdeckt alle Mängel[5].

Besonderen Aufschwung und einflußreiche Stellung gewinnt die Schule am Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch Meister Wilhelm, aus Herle bei Köln, der schon 1358 ein Haus kauft, aber erst 1370 und 1372 in den alten Schreinsbüchern der Stadt genannt wird[6]. Die Fasti Limburgenses erwähnen ihn mit vielem Lobe; so heißt es zum Jahre 1380: ‚In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln, der hieße Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen Teutschen Landen, als er ward geachtet von

[1] Sie waren halb erloschen und wurden durch Steinle's abweichende Compositionen ersetzt.

[2] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 203.

[3] Förster a. a. O. Kugler, Kl. Schriften II, 285.

[4] Nr. 31—34 d. Kat. von 1869. Vgl. Schnaase VI, 388.

[5] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 202. Waagen, Handbuch, I, 58.

[6] Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler, 1850 S. 509, und erste Fortsetzung (1852) S. 31.

den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.'[1]

Unbedenklich könnte man nun annehmen, daß Wilhelm de Herle mit dem in der Limburger Chronik gepriesenen Maler dieselbe Person sei, fände sich nicht noch ein anderer Maler, Wilhelm von Bergeßhausen, der in einem Erlaß des Kaisers Sigismund, vom Jahre 1424, an Bürger und Rath der Stadt Köln, genannt wird, vermuthlich, weil er damals als Vertreter der Malerzunft in den Rath erwählt worden war. Allerdings entfernen sich diese Daten schon sehr von der Blütezeit des gefeierten Malers, während sie bei Wilhelm de Herle zutreffen und die Identität mit diesem letzteren wahrscheinlich machen[2]. Im Ausgabenbuch des Rathes zu Köln finden sich nun für die Jahre 1370 bis 1380 Zahlungen an Maler, als deren erster ‚Magister Wilhelmus' genannt wird, während späterhin nur ein ‚pictor' vorkommt. Vermuthlich ist dieser städtische Maler derselbe, welcher die Miniatur im Eidbuche gefertigt hat, also Wilhelm; doch kann immerhin ein solcher schon ernannt gewesen sein und Wilhelm nur den einmaligen Auftrag empfangen haben. Der letzte dieser Aufträge, und zwar der bedeutendste, lautet nun für eine Malerei im Stadthause, und hat man auch daselbst im sogenannten Hanse-Saale, gegenüber den neun Statuen der ‚guten Helden', unter der Tünche Ueberreste lebensgroßer Figuren entdeckt[3], welche einen tüchtigen Künstler verrathen und in plastischer Behandlung alle übrigen kölnischen Wandmalereien übertreffen, so daß sie Meister Wilhelm angehören könnten, zumal sie den ihm zugeschriebenen Tafeln gleichen. Man ist nun gewöhnt, die besten der in Köln und Umgegend vorhandenen Bilder ohne authentische Gewißheit mit seinem Namen in Verbindung zu setzen. Das früheste derselben ist das Wandgemälde in S. Castor zu Koblenz, am Grabmal des im Jahre 1388 verstorbenen Erzbischofs Kuno von Falkenstein. Man nahm an, daß ein so mächtiger Herr, wie der Kurfürst von Trier, es von dem damals berühmtesten Maler habe verzieren lassen, und schloß dann aus der Portraitfigur des Kurfürsten selbst. Die Individualität ist aber sehr mäßig, und der Ausbesserung halber ein Urtheil über den Werth schwierig[4].

---

[1] Merlo a. a. O. Vgl. Fiorillo I, 418, der die Annales Dominicanorum Francofurtensium ab anno 1306—1500 (ap. Senckenberg, Selecta juris et historiarum T. II, p. 17) citirt: ‚Eodem tempore 1380 Coloniae erat pictor optimus, cui non fuit similis in arte sua, dictus fuit Wilhelmus, depingit enim homines quasi viventes.' Bei Hontheim, Prodromus Hist. Trevir. II, 1101, heißt es: ‚In der Christenheit', anstatt ‚in deutschen Landen'.

[2] Merlo S. 509. Vgl. Ennen, in den Annalen des Histor. Vereins für den Niederrhein, 7. Heft, Köln 1855, und Schnaase VI, 391 ff.

[3] Abbildung zweier Köpfe bei Schnaase VI, 393.

[4] Passavant hat das Bild vor seiner Restauration gesehen und gesteht, es habe viel von seiner ursprünglichen Vortrefflichkeit verloren. Vgl. Merlo a. a. O. S. 510.

Viel würdiger des großen Namens sind einige Theile des Flügelaltars aus der Kirche der hl. Clara, jetzt in einer Kapelle des Domes, des sogen. Claren-Altars, der zugleich merkwürdig ist als einer der ältesten mittelalterlichen großen Altarschreine aus Schnitzwerk und Malerei, wie sie bis zur Reformation hin üblich sind.

Dieses große Werk zeigt, bei geöffneten Flügelthüren, gotisches vergoldetes Ornament, die ganze Fläche in 13 Fächer abtheilend, welche hinwiederum in der Mitte geschieden sind. Am Tabernakel für die Monstranz sieht man auf der Thüre eine gemalte Darstellung der Messe. Die sich zu beiden Seiten anschließenden zwölf Abtheilungen enthalten auf Goldgrund Scenen aus dem Jugendleben Christi. Werden durch Oeffnen des Reliquienkastens die gemalten Flügel zugedeckt, so präsentiren sich inwendig die Statuen der zwölf Apostel. Die Außenseite des geschlossenen Altares ist nicht auf Holz, sondern auf grundirte Leinwand gemalt und scheint von anderer Hand als die inneren Bilder. In der Mitte der unteren Reihe finden wir die Kreuzigung, begleitet von sechs Heiligen, oben den Erlöser, aufrecht im Grabe und von den Leidenswerkzeugen umgeben, zu den Seiten wiederum sechs Heilige.

Diese Gestalten heben sich mit wenig Modellirung und in dünnem Farbenauftrag vom Goldgrund ab. Die Compositionen sind einfach, aus wenigen Personen zusammengesetzt, auch nicht besonders lebhaft im Ausdruck, mehr in weicher, träumerischer Stimmung gehalten, aber lieblich in ihrer idealen Einfachheit und milden Schönheit. Hier spricht nicht nur die Bewegung, wie auf den Bildern im Domchor, sondern auch die Miene spiegelt den Affect zart und gemäßigt wieder. Die Körper sind schlank und tragen auf schmalem Hals rundliche Köpfe mit spitzem Kinn. Dabei fehlen nicht Motive genrehaften Charakters, wie die Reise nach Bethlehem, das Bad des Kindes, die Rückkehr nach Judäa. Die örtliche Bezeichnung ist nur andeutend, dagegen sieht man häufig schwebende Engel die Vorgänge begleiten. Die oberen Darstellungen sind mehrfach geringer als die unteren und lassen vermuthen, daß Schüler dabei thätig waren.

Kugler[1] und Schnaase[2] theilen dem Meister des Claren-Altars das große Wandbild in der Sacristei von S. Severin in Köln zu, welches auf dunklem Hintergrund den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, Petrus und Paulus, S. Severin und S. Margaretha, mit dem knieenden Donator vorstellt und an Innigkeit des Ausdrucks den angeführten kleineren Bildern nahesteht.

Einer etwas späteren Zeit gehören der Flügelaltar im Kölner Museum, mit dem lieblichen Bilde der Jungfrau mit der Bohnenblüte[3], und die hl. Veronica, in der Pinakothek zu München, an, beide durch tieferes

[1] Kl. Schr. II, 290. [2] VI, 397.
[3] Aus der Wallraf'schen Sammlung.

Colorit und kräftigere Modellirung ausgezeichnet. Maria, in der linken Hand eine Bohnenblüte, auf dem rechten Arme das Kind haltend, welches ihr Gesicht liebkosend berührt und einen goldenen Rosenkranz trägt, ist eine Halbfigur von großem Liebreiz. Dieser in lichtem Fleischton gehaltene Kopf mit hoher Stirn, gerader Nase, dunklen, rundlichen Augen, zierlichem Munde und Kinn, erscheint keineswegs fehlerlos in der Zeichnung, aber leuchtend in Unschuld und Reinheit, von ganz eigenartigem Zauber erfüllt. Gerade die Sorglosigkeit in Betreff der Form erleichtert den unmittelbaren Ausdruck seelischen Lebens.

Auf den Flügeln des Bildes sieht man kleinere ganze Figuren der heiligen Katharina und Barbara, außerhalb noch die Verspottung Christi, letztere zwar flüchtig behandelt, doch meisterhaft im Auftrag dünner Temperafarbe. Die Innenbilder sind tief und kräftig gefärbt, ja sie erinnern durch zart verschmolzenen Auftrag an die van Eyck.

Das köstliche Veronicabild, aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung, zeigt am Kopf der Heiligen wiederum jenen Schimmer der Innerlichkeit, reiner Dichtung des Herzens. Auch da fehlt sichere Zeichnung und den weichen Formen das Gerüst, aber die dunklen Augen schauen aus lichtem Incarnat so wunderbar unschuldig und sprechend, daß wir dem Eindruck des rein Seelischen folgen müssen, gesteigert durch den wirksamen Gegensatz des dunklen und starren Christushauptes. Ein zweites derartiges Werk zu Köln, im Privatbesitz, scheint demselben Meister anzugehören[1].

Die Zahl der Bilder, welche nach dem Beispiel Meister Wilhelms entstanden, ist in Köln und Umgegend nicht gering; manche davon sind nach München und Nürnberg gelangt. Vielleicht stammen auch einige von jenem Wynrich von Wesel her, der Meister Wilhelms Schüler gewesen sein mag, später die Wittwe desselben, Namens Jutta, ehelichte und von 1398—1414 fünfmal in den Rath gewählt wurde, was ein immerhin bedeutendes Ansehen als Maler voraussetzt. Unter den Wandgemälden ist noch ein Crucifixus mit Heiligen in der Krypta von S. Severin in Köln zu nennen[2], eine tiefempfundene Composition, obgleich nicht jener erstgenannten an Formgebung und Haltung ebenbürtig; dann kommen Tafelbilder im Museum daselbst, so eine ähnliche Gruppe mit Maria und Johannes, nebst sieben anderen Figuren. Einen kleineren Hausaltar aus dem Nonnenkloster zu Andernach, später im Privatbesitz zu Koblenz[3], jetzt im Kölner Dom, nennt Merlo. Er enthält in der Mitte eine Anbetung der Könige, links zwei Apostel, rechts zwei

[1] Weyden im Kunstblatt 1851, S. 4, dann 1853, S. 279.

[2] Vgl. Schnaase's (VI, 399) und Kuglers (Kl. Schr II, 288) abweichende Urtheile über das Alter des Bildes. Einer späteren Zeit scheint das 1856 in der Marienkapelle des Domes aufgedeckte Wandbild anzugehören, welches jetzt wieder unsichtbar ist. Vgl. Organ für christl. Kunst VI, 261.

[3] Merlo a. a. O. S. 312.

Heilige in sehr dünner Tempera vollendet, welche den Goldgrund durchscheinen läßt.

Eine Kreuzigung im Museum zu Köln, mit vielen Details im Hintergrunde, nebst zahlreichen Figuren, besitzt Lebensfülle, aber auch härtere Ausführung und dunkleres Colorit als die vorigen Bilder[1]. Noch weitere Fortschritte zum Naturalismus hin sehen wir in einer zweiten Darstellung[2] desselben Gegenstandes. Hier tritt schon die später übliche doppelfarbige Gewandung auf.

Eigenartig durch Verwendung symbolischer Motive erscheint ein Triptychon desselben Museums[3]. In der Mitte sehen wir die Geburt des Erlösers und Maria mit dem Kinde, umringt von den Symbolen dieses Mysteriums: Phönix, Löwe, Einhorn und Pelikan, dann die alttestamentlichen Vorbilder desselben, den brennenden Dornbusch, Aarons blühenden Stab, Gideons Vließ[4], die geschlossene Pforte.

Anziehend wirkt auch ein kleiner Altar im Berliner Museum, dessen Mitte eine sogenannte ‚santa conversazione' darbietet. Auf blumiger Matte sitzt Maria mit dem Kinde, von vier weiblichen Heiligen umringt, darunter Barbara und Katharina. Das unbedeckte Kind langt nach einem Korbe mit Blumen, den ihm eine der Jungfrauen (Dorothea) hinreicht. Weithin über den Boden breiten sich in üppigen Faltenlagen die Gewänder[5]. Wichtiger ist in demselben Museum die inhaltreiche Tafel mit 25 kleineren Scenen aus dem Leben Christi und einer Gruppe der Stifter[6]. Die Ausführung ist etwas flüchtig, und die ganze Auffassung neigt mehr zur naturalistisch-genrehaften Seite, als zu dem hohen Geistesleben Meister Wilhelms. Uebrigens sind die oberen Darstellungen durch zarteren Schmelz von den unteren verschieden.

Der Kölner Schule eigenthümlich ist jener gewisse Kreis von Bildern, die, einer freieren religiösen Poesie huldigend, nicht zum kirchlichen Gebrauch bestimmt waren. Er zeigt uns die Gnadenvolle auf blumigem Rasen sitzend, umgeben von einem Hofstaat heiliger Jungfrauen, letztere mit ihren Emblemen, lesend und musicirend, während dem Kinde Blumen gereicht werden, oder es der hl. Katharina den Verlobungsring bietet. Auch männliche Heilige assistiren dieser ehrwürdigen Versammlung, so öfters S. Georg in ritterlichem Costüm. Das älteste solcher kleineren Werke dürfte jene vorgenannte Tafel im Berliner Museum sein, dann das Rundbild der Pinakothek zu München[7], wo Engel mit verschiedenen Instrumenten himmlische Musik darbringen, und ein zierliches kleines Bild in der Frankfurter städtischen Sammlung, ebenfalls eine Gartenscene darstellend: Maria sitzt und liest, das Kind berührt eine ihm dargereichte Zither, eine jugendliche Gestalt pflückt Kirschen, eine andere schöpft

[1] Nr. 44. [2] Nr. 42. [3] Vgl. Schnaase im Kunstblatt 1839, Nr. 51.
[4] Ueberschrift: ‚Hanc per figuram noscis castam parituram.'
[5] Abbildung bei Waagen, Handbuch, I, 61. [6] Nr. 1224.
[7] Cab. I, Nr. 16.

Wasser, dazu drei männliche Heilige in Unterhaltung. Ueberall sprossen Blumen empor, Vögel sitzen auf den Zweigen[1]. Die Technik ist von emailartiger Feinheit.

In all diesen Bildern ist noch der Idealismus Meister Wilhelms thätig, herrscht dieselbe Weise, aus der Innerlichkeit heraus zu gestalten, ein verklärtes Dasein zu feiern, paradiesische Zustände in irdische Form zu kleiden. Typisch Ueberliefertes wird mit allen Mängeln der Zeichnung fortgepflanzt und ein gewisses Schönheitsideal festgehalten. Naturgemäß konnte die von der Architektur gelöste Malerei sich bei wachsendem Naturgefühl nicht dem Ueberschreiten des früheren Standpunktes entziehen, obgleich die Formanschauung mehr aus allgemeinem Fühlen, als aus dem Studium der Naturgesetze resultirt. Innerhalb dieser Schulrichtung treten nun Individualitäten im Anschluß an die Natur auf: Die Verhältnisse werden kürzer und derber, die Glieder voller, das Knochengerüst fester, Füße und Hände natürlicher bewegt und mehr zum Ganzen passend, die Bewegungen freier. An Stelle seelischer Reinheit und Heiligkeit findet man sinnliche Anmuth und Zartheit, daneben große Derbheit bei männlichen Figuren. Diese breiten und knochigen Köpfe, mit langer und dicker Nase, werden zuletzt schulgerecht und typisch wiederholt. Dazu kommt viel phantastischer Aufputz; Sammt- und Seidenstoffe werden nachgeahmt, die Kleidung zeigt doppelte Farben, die Compositionen füllen sich mit Nebenpersonen. Durch Erhöhung des Augenpunktes bauen sich auf hochansteigendem Terrain die Gruppen übereinander, der Goldgrund schwindet zu einem Streifen zusammen. Kraft und Harmonie der Farbe werden zum Hauptziel der Schule, obgleich die Tempera noch immer in Uebung bleibt, als in den Niederlanden die Oeltechnik schon herrschte; aber durch klare und dauerhafte Firnisse vermag man dem Colorit einen noch jetzt unzerstörten Glanz zu verleihen. Diese technischen Fortschritte kamen freilich dem Stil als solchem nicht zu gute, welcher, das Resultat großer innerer Anschauung und malerischen Fühlens, nur abstrahirende Formen in seine Kunstsprache aufgenommen hatte. Einzelnen hervorragenden Meistern will es dann gelingen, der neuen Richtung einen mehr einheitlichen Charakter zu verleihen.

Daß der Einfluß Meister Wilhelms sich selbst auf benachbarte Provinzen erstreckte, beweisen die Miniaturen in einem holländischen Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern, aus dem Jahre 1415, jetzt in der königlichen Bibliothek zu Berlin[2]. Der Scriptor war Bruder Helmich, regulirter Chorherr aus dem Kloster Marienborn bei Arnheim; der Stil ist rein kölnisch und zwar nicht im Sinne der älteren, sondern der neueren, realistischen Schule. An der Spitze der Miniaturen sehen wir das Bildniß der Herzogin

[1] Abbildung bei Woltmann und Wörmann I, 403.

[2] Vgl. Waagen in D. Kunstblatt 1850, S. 307. Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) bei Schnaase VI, 409.

im Zeitcostüm, dann folgen mehrere größere, hierauf kleinere Illustrationen im Text, heilige Geschichten und einzelne Figuren. Während die Randverzierungen und teppichartigen Hintergründe noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert angehören, entsprechen die in Gouache behandelten kurzen und derben Gestalten mit dicken Köpfen der neueren Richtung.

Ein anderer Maler, dessen Talent sich der kölnischen Malweise anschließt, ist der Westfale Konrad von Soest, inschriftlich genannt auf einem Altarwerk vom Jahre 1402, mit 13 Bildern aus dem Leben Christi und vier einzelnen Heiligenfiguren, das sich in der Kirche zu Wildungen befindet. Ebenso zeigt das Altarblatt in der Wiesenkirche zu Soest, der Tod Mariä als Hauptbild, dann Verkündigung und Anbetung der Könige, diesen Einfluß der Kölner Schule. Sehr anmuthig sind hier die sieben Engel, welche die sterbende Jungfrau umschweben, und von denen einer sich dem Munde nähert, um die Seele in Empfang zu nehmen. Auch in Bielefeld befindet sich ein großes Altarbild ähnlichen Stils, die thronende Jungfrau mit vielen Heiligen, dazu biblische Scenen auf den Nebenflügeln.

Den Arbeiten Meister Wilhelms nahe verwandt präsentiren sich zwei Werke, wahrscheinlich von derselben geschickten Hand, in der Pinakothek zu München[1]. Das erste sind acht Apostel unter vergoldeten Tabernakeln, an welchen in kleinem Maßstab Propheten angebracht sind, vermuthlich Theile eines größeren Altares, der ursprünglich der Abtei Heisterbach angehörte. Das zweite ist ein Crucifixus mit Maria, von Johannes gestützt, nebst einzelnen Heiligen; dahinter ein Teppich, über den kleine Engel hinwegsehen. Mit Leichtigkeit ist das Colorit behandelt: zumal die Art, wie das Weiß des Lichtes in den Lokalton übergeht und dieser in die bräunlichen Schatten, in welche sodann Umrisse und einzelne Formen, selbst Haare eingezeichnet sind, verräth einen technisch geschulten Maler. Alle Farben sind durchsichtig, was bei der leuchtenden Pracht der Gewänder und dem Gold des Hintergrundes fast die Wirkung von Glasmalerei verleiht. In den Köpfen treten auch schon individuelle Züge auf, so die rundlichen, dicken Nasen, während das Costüm eckige Brüche aufweist. Das Verdienst jener Bilder ist aber nach Seite des geistigen Inhalts sehr gering und liegt hauptsächlich in ihrer technischen Vollendung.

B. Die Schule von Prag.

Eine Reihe historischer Notizen von böhmischen Chronisten ergibt, daß die Kunst in Prag schon frühe sich des Schutzes slavischer Regenten erfreute. Boleslav I. († 967) hatte die Kirche des hl. Veit ausbauen und den Leib seines Bruders, des seligen Wenzel, dort beisetzen lassen, zeigte sich überhaupt als Liebhaber der Architektur, indem er sich einen Palast errichten und Prag

[1] Cab. I, 1, 24; 5, 9.

mit vielen Bauten ausstatten ließ[1]. Sein Sohn, Boleslav der Sanftmüthige, führte den von seinem Vater entworfenen Plan aus, hier ein Bisthum zu gründen, und ließ Ditmar, einen gelehrten Mann, aus Sachsen dafür berufen. Wladislav II. erneuerte die 1142 durch einen Brand zerstörte Kirche von S. Veit und verehrte ihr einen kunstvollen Leuchter, der in Jerusalem erbeutet worden sein soll. Ebenso freigebig bezeigten sich die Nachfolger Wladislavs II. gegen die Kathedrale, und der Prager Bischof Johann stiftete 1276 zwei große Fenster mit Glasmalereien[2]. Cosmas Pragensis erwähnt schon im Jahre 1039 eines Abtes von Sazav, der ein geschickter Bildhauer war und eine Figur Christi nach Rom brachte, wo sie in S. Peter Aufstellung fand[3]. In diesem Stift haben sich dann noch andere Künstler gebildet, so der Abt Reginhardus, welcher um 1162 die Malerei pflegte. Von König Sobieslav erwähnt der Fortsetzer des Cosmas, daß er die Wissehrader Kirche namhaft verzierte und daß auch böhmische Große sich ihm anschlossen; unter ihm ließ der Domdechant Vitus die Kathedrale mit Statuen und Malereien versehen. Wenzel II. bestieg 1283 den böhmischen Thron und bemühte sich, dem damals traurigen Zustande seines Reiches aufzuhelfen, verschönerte auch die Kathedrale und stiftete Königssaal (Aula regia), ein berühmtes Cistercienserkloster unweit der Hauptstadt, dem er ein altes Madonnenbild schenkte[4].

Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts tritt dann die böhmische Miniaturmalerei schon in den Vordergrund, wenn auch ihre Leistungen zunächst mehr den Charakter eines tüchtigen Dilettantismus, als den einer formvollendeten Schule an sich tragen. Wir besitzen vom Jahre 1312 ein hervorragendes Denkmal jener Kunst in dem Passionale der Tochter König Ottokars II., Kunigunde, Aebtissin des S. Georgenstiftes in Prag[5]. Das Buch ist von einem Canonicus Benessius und einem Dominikanermönch, Frater Colda, angefertigt worden und behandelt nicht nur die Leidensgeschichte Christi, sondern gibt auch den Inhalt seiner erlösenden Thätigkeit und sein Verhältniß zur Kirche in Form einer anmuthigen, ritterlichen Parabel, wie sie dem Mittelalter zusagte. Die Braut eines Königssohnes wird von einem Räuber entführt und eingekerkert. Der Ritter macht sich auf, sie zu suchen, findet und befreit sie aus dem Gefängniß, krönt die Dulderin und tödtet den Räuber. Damit die Sache bis ins Detail ihren ritterlichen Charakter bewahrt, sieht

---

[1] Wenc. Hagek, Annal. Bohem. Cfr. Dobner, Monum. hist. Bohem., II, 205. Fiorillo I, 111 ff. [2] Pelzel et Dobrowsky, Script. rer. Bohem., II, 419.

[3] Mencken, Script. rer. Germ., III. 1787. Cfr. Hagek l. c. V, 579.

[4] Noch zu den Zeiten des Aeneas Sylvius war dieses Kloster eines der reichsten in Böhmen. Derselbe erzählt auch, daß in den Kreuzgängen die Wände mit Sculpturen bedeckt waren. Cfr. Bohemia nr. 36, bei Fiorillo I, 119.

[5] Jetzt in der Universitätsbibliothek daselbst. Vgl. Waagen, Kunstbl. 1850, S. 156. Mittheil. der Centr.-Comm. V, 75. Auch bei Dobner a. a. O. VI, 328.

man auf dem Schilde als Wappen die Marterwerkzeuge des Erlösers. Dieser Parabel reiht sich dann die Passion nach evangelischer Erzählung an, und den Schluß des Ganzen bildet die Krönung Mariä[1]. Ein zweites Manuscript desselben Benessius, eine Abhandlung über die ‚himmlischen Wohnungen', besitzt Miniaturen, leicht mit der Feder colorirt, wobei das Pergament die Lichtpartien bildet. Erscheint nun auch das technische Vermögen hier keineswegs größer als bei anderen, ja dürfen sie sich mit der stilvollen und leichten Haltung französischer Arbeiten nicht messen, so ist ihnen doch ein lebhafter und gefühlvoller Ausdruck eigen, welcher, dem slavischen Charakter gemäß, zuweilen in leidenschaftliche Bewegung ausartet. Die Proportionen der Figuren sind lang, die Falten stattlich und in großen Linien entworfen, aber zuweilen gehäuft, die Arme zu kurz, die Hände übertrieben lang, dabei nicht schlecht bewegt und zum Ausdruck passend[2]. Die höheren Zweige der Kunst erhielten freilich durch einen noch so wenig ausgebildeten Stil der Miniaturmalerei keine besondere Förderung, und es bedurfte noch weiterer Einflüsse, um ein einheitliches Kunstleben zu wecken. Unter der stürmischen Regierung des Königs Johann, dessen ritterliche Unternehmungen ihn auswärts beschäftigten, vermochte ein solches noch nicht zu gedeihen; aber wenn er nach seinem Reiche zurückkehrte, führte er Ausländer mit, auch Baumeister aus Frankreich, welche theils an der Kathedrale, theils an geistlichen Stiftungen thätig waren. Kriege mit Oesterreich brachten diese Unternehmungen wieder ins Stocken, und 1336 war Johann genöthigt, die zwölf silbernen Statuen der Apostel — von seinem Sohne Karl nicht lange zuvor der Kathedrale geschenkt — einschmelzen und vermünzen zu lassen[3]. Als er in der Schlacht bei Crecy 1346 sein Leben verlor, ließ ihm Karl in der Marienkirche zu Luxemburg ein Grabmal errichten, das mit den Schildern und Bildnissen der in der Schlacht getödteten böhmischen Helden geziert war.

Karl IV. wurde 1316 zu Prag geboren und erhielt schon vom achten Jahre an am französischen Hofe seine Erziehung, welche ihn zu einem der fähigsten Herrscher machte; denn nachdem er 1346 die Regierung in Böhmen übernommen, begann er sogleich mit nützlichen Einrichtungen, welche die Cultur seines Landes zu fördern geeignet waren. Schon früher hatte er zur Baukunst besondere Hinneigung gezeigt; denn er ließ einen Palast errichten[4], und gleich beim Antritt seiner Regierung wurde der Bau der Schloßkirche von

[1] Einzelne Motive sind neu, so die Scene, wo Magdalena der noch im Bette liegenden Maria die Nachricht von der Auferstehung bringt; der Abschied Christi von seiner Mutter vor der Himmelfahrt; der Kuß des Dankes, den Joseph von Arimathia empfängt u. a. Vgl. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 189.

[2] Vgl. Rieger, Archiv der Geschichte und Statistik von Böhmen, I, 24.

[3] Chronicon Benessii de Weitmil ad ann. 1336, ap. Dobner, Monum. hist. Boh., IV, 27. Pelzel et Dobrowsky, Script. rer. Boh., II, 271.

[4] Pelzel, Kaiser Karl IV., Prag 1780, I, 109 ff.

S. Veit betrieben, zu deren Vollendung Peter von Arles bis 1386 thätig war[1]. 1357 begab sich der Kaiser auf das Schloß Karlstein, dessen Bau im Laufe von zehn Jahren vollendet wurde. Durch natürliche Lage wie durch Kunst war es eine der größten Festungen in Böhmen geworden und bestimmt, die Reichskleinodien, Privilegien und andere Kostbarkeiten aufzubewahren[2]. Es enthielt auch zwei Kirchen und eine S. Nicolaus gewidmete Kapelle. Inmitten des Thurmes befindet sich die Kreuzkirche, an deren Gewölbe man das Firmament mit Sonne und Sternen erblickte. Die Mauern sind mit kostbarem Gestein belegt und mit alten Brustbildern verziert, die Fenster aus durchsichtigen böhmischen Steinen zusammengesetzt, durch welche ein prachtvolles gedämpftes Licht eindringt. Auch in der Prager Wenzelskapelle sieht man diesen reichen Wandbelag farbiger Edelsteine. Karls Bemühungen waren aber vornehmlich der Malerei zugewandt, und daß er viele Maler aus fremden Ländern gerufen, beweist das Protokoll der Malerzunft[3], welches 1348 begonnen und länger als ein Jahrhundert fortgesetzt wurde. Dieses Manuscript enthält die ersten Satzungen der Bruderschaft, welche, zunächst deutsch abgefaßt, nach Sprache wie Schrift der Zeit Karls IV. angehören; es ist zugleich dadurch merkwürdig, daß ihm ein Verzeichniß der zur Zunft gehörigen Künstler beiliegt, an deren Spitze Karls Hofmaler Dietrich, oder Theodorich, auftritt. Ihr Patron war S. Lucas. Von der künstlerischen Bedeutung des Theodorich hat Karl selbst in einer Urkunde[4] Zeugniß abgelegt, welche Abgabenfreiheit von dessen Hof in Morzina (bei Karlstein) bewilligt und mit einem Excurs auf die Verdienste jenes Meisters anhebt, ‚welcher die Kapelle seines Schlosses zu Karlstein geistreich und kunstvoll mit der feierlichen Malerei zur Ehre des Allmächtigen geschmückt (pictura solemnis), ihm im übrigen als familiaris treu und aufrichtig gedient habe'. Die Wirksamkeit des Theodorich war jedenfalls eine lange und umfangreiche, da er schon 1348 in der Gilde auftritt und noch 1367 sich hoher Gunst erfreut.

Neben Theodorich, dessen Nationalität nicht feststeht, der aber wohl Slave war, da dieser Typus in den ihm zugeschriebenen Bildern vorherrscht, tritt

---

[1] Inschrift bei Pelzel: ‚Petrus Henrici Arleri de Bolonia, Magistri de Gemminden in Suevia, secundus magister hujus fabricae, quem imperator Carolus IV. adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum hujus ecclesiae et perfecit chorum ipsum A. D. 1386 et intra tempus praescriptum etiam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum et rexit pontem Multaviae et incepit a fundo chorum in Colonia circa Albeam.' Fiorillo I, 124.

[2] Balbini, Miscell. hist. regni Boh., Pragae 1679, I, lib. III, c. 8, p. 100. Weitmil, Script. rer. Boh., II.

[3] Rieger, Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, Leipzig und Prag 1788, Heft 6. Vgl. ‚Das Buch der Malerzeche in Prag', in den Quellenschriften für K.-G., Wien 1878, Nr. XIII, mit Anmerkungen von Woltmann.

[4] Pelzel, Karl IV., II, Nr. 342 u. 751. Theodorich war nur verpflichtet, jährlich 30 Pfund Wachs an die Kirche zu liefern.

ein Deutscher auf, Nicolaus Wurmser aus Straßburg, der nicht minder kaiserliches Wohlwollen genießt, da Karl seiner in zwei Documenten, 1359 und 1360, ehrenvoll gedacht hat. Aus dem ersten erfahren wir, daß er kürzlich in den Dienst des Kaisers eingetreten ist; aus dem zweiten, daß er zu den Arbeiten in Karlstein berufen war[1]. Außerdem ist noch ein gewisser Kunz, von dem keine Werke nachweisbar sind, als Maler genannt[2].

An Karls Hofe befand sich auch ein wandernder Franziskaner, Johannes de Marignola, aus Florenz, zwar nicht Künstler, wie Fiorillo angenommen hat, aber vielleicht, da er am Hofe des Tatarenchans gelebt hatte, dafür Vermittler, daß Karl IV. 1370 geschickte Teppichweber aus dem Orient kommen ließ, denen man am Lorenzberge zu Prag Zelte errichtete, wo sie in milder Jahreszeit ihre farbenreichen Gewebe herstellten. Daß Italiener in Prag waren, ist aus den Malereien in Karlstein, im Kreuzgang vom Kloster Emaus zu Prag und aus dem Mosaik am Dom zu schließen.

Mit Recht hat Schnaase italienischen Einfluß in den schönen und bedeutenden Wandmalereien des Klosters Emaus betont und seine Ansicht darüber festgehalten[3]. Ist auch dieser Einfluß mit deutschen Elementen versetzt, so resultirt doch aus solcher Verschmelzung der Eindruck vornehmer, wohlthuender Einfachheit. Nur die Züge böhmischer Schule darin zu finden, wie Passavant es gethan, verbieten die sichere Zeichnung der Extremitäten, schlankere Proportionen, der weniger gehäufte Faltenzug, überhaupt die Bestimmtheit der Form, welche in der böhmischen Kunst eher etwas Verschwommenes und Gedunsenes an sich trägt. Leider sind diese Ueberreste großartiger Wandmalerei durch Ueberarbeitung entstellt. Auf 26 großen Feldern, jedes zumeist drei Bilder enthaltend, sieht man neutestamentliche Scenen mit Parallelen aus dem Alten Bunde. Die Inangriffnahme dieses stattlichen Cyclus erfolgte 1343, also in der Frühzeit böhmischer Kunst, wo der italienische Einfluß kein durchschlagender sein konnte. — Betrachten wir nun die Malereien auf Karlstein.

In der Mariä-Himmelfahrts-Kirche sind die Wandbilder nur theilweise erhalten und sehr verblaßt. Hier finden wir Ueberreste von Motiven der Apokalypse, mit einzelnen giottesken Figuren. Sehr anmuthig erscheint eine stehende heilige Jungfrau. Drei stark übermalte Portraitbilder des Kaisers zeigen denselben[4] mit seiner ersten, schon 1348 gestorbenen Gemahlin und seinem Sohne Wenzel. Außerdem gibt es spätere und rohe Wandmalereien.

---

[1] Glafey, Collectio Anecdotor. etc. 1734, nr. 20, p. 43. 490. Murr, Journal zur Kunstgeschichte, 1787, Bd. XV, S. 27 ff.

[2] Vgl. bei Schnaase VI, 440, Anm. 1, die Widerlegung Passavants, der ihn gar zu einem Hofmaler gemacht hat.

[3] VI, 441. Beschreibung von Springer im Organ für christl. Kunst 1854, Nr. 9. 10. Kugler, Förster und Hotho gedenken dieser Bilder nicht, die wir aus eigener Anschauung für sehr bedeutend halten müssen.

[4] Vgl. Kugler in den Kl. Schriften und Studien, Stuttgart 1853, II, S. 496 f.

Die Katharinenkapelle ist der Raum, wo Karl IV. sich oft längere Zeit in religiösen Betrachtungen und einsamer Buße aufhielt. Ueber der Eingangsthür sehen wir die Brustbilder des Kaisers und seiner Gemahlin, durch spätere Uebermalung entstellt, an der Langwand Köpfe heiliger Landespatrone, in der Altarnische Maria mit Kind, zu den Seiten Kaiser und Kaiserin knieend. Dies letztere Bild hat sehr gelitten; übrigens ist es durch große Anmuth und, wie Kugler meint, durch eine gewisse italienische Gefühlsweise ausgezeichnet, zumal der Kopf der Madonna, welcher Züge sienesischer Malerei an sich trägt. Man denkt an Thomas von Mutina. Bemerkt sei übrigens hier, daß der Name Mutina auch einem Dorf in Böhmen zukommt, weshalb man dem Maler die italienische Nationalität absprechen wollte.

Das Stiegenhaus, welches im großen Thurm zur Kreuzkapelle emporführt, ist ganz mit Wandbildern versehen; wir finden hier die Geschichte der hl. Ludmilla, des hl. Wenzel, dazwischen Engel, alles im allgemeinen Charakter des vierzehnten Jahrhunderts gehalten.

Die Kreuzkapelle im großen Thurm ist ein einfacher, viereckiger Raum mit tiefen Fensternischen. In diesem, mit verschwenderisch ernster Pracht von Edelsteinen und Vergoldung ausgestatteten Gemach bewahrte der Kaiser die Reichskleinode, Urkunden und viele Reliquien; von Malereien finden wir hier: zwei Tafeln in italienisch-gotischer Umrahmung, einen Eccehomo, allerdings sehr beschädigt, und eine Maria mit Kind, beide entschieden italienisch und zwar bolognesisch, mit sienesischem Anklange. Die Inschrift unter dem ersten Bilde nennt den Thomas de Mutina.

Crowe und Cavalcaselle führen auf diesen Maler außerdem die Fresken in der Katharinenkapelle zurück: ‚in der Altarnische die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus, welche den knieenden Kaiser segnet, dann auf dem Parapet des Altars eine Kreuzigung auf Goldgrund, und an einer der Wände Heiligenfiguren (S. Adalbert, Sigismund, Wenzel, Prokop, Ludmilla und Elisabeth), über der Thür wieder die Portraits des kaiserlichen Ehepaares'. ‚Der Charakter der Fresken und Zeichnungen', heißt es ferner, ‚läßt wenig Zweifel darüber, daß sie von einem Modenesen gemalt sind, vielleicht unter Beihilfe des Nicolaus Wurmser, dem die Gemälde der dortigen Marienkapelle zugeschrieben werden, wo eine Madonna mit Kind sehr an Tommaso's Manier erinnert. Daß der fremde Künstler damals viel Einfluß auf die einheimischen hatte, beweist die Karikatur seines Stils an der groben Zeichnung in der Kreuzkapelle, die von Theodorich von Prag herrühren soll.'[1] Schnaase ist Passavants Urtheil gefolgt[2], der in der Katharinenkapelle nur deutsche Malerei erkennen will.

Kehren wir zur Kreuzkapelle zurück. Eine große Menge von Tafelbildern an der oberen Hälfte der Wände, in vergoldeter Gypsfassung und in

[1] Gesch. der ital. Malerei, II, 383. [2] VI, 442, Anm.

zwei und drei Reihen übereinander, ergibt eine Menge von Heiligen, Aposteln, Evangelisten, Kirchenvätern und auch Regenten in Halbfiguren. Als Altarbild sah man hier eine jetzt in Wien befindliche Darstellung des Crucifixus zwischen Maria und Johannes. In die Wiener Galerie sind auch die Halbfiguren des Ambrosius und Augustinus versetzt worden; sonst befindet sich noch alles am ursprünglichen Platz.

In diesen Bildern herrscht eine eigenthümlich derbe und schwere Bildungsweise. gepaart mit ruhiger Würde und weicher Behandlung der Modellation. Der Typus der Köpfe zeigt in der breiten Form mit kurzer, gedrungener Nase, starken Backenknochen, vollen Lippen, herabgezogenen Mundwinkeln, großen, ruhig und ernst blickenden Augen slavischen Charakter. Neben dem Großartigen und Charaktervollen männlicher Heiliger, besonders der Kirchenväter, tritt dann bei den Frauen eine große Milde und Hoheit zu Tage. Der Faltenwurf ist überall weich, rundlich, in breiten Massen gehalten, die Farben sind zart gebrochen, die Behandlung zeigt sich im Beiwerk als eine überaus feine, miniaturartige. Als Autor wäre hier Theodorich von Prag anzunehmen, da die Bilder weder deutschen, noch italienischen Charakter an sich tragen.

Die großen Wandmalereien in den tonnenartigen Ueberwölbungen der Fensternischen zeigen Motive und Gestalten des Neuen Testaments. Aber hier gibt sich eine andere Hand zu erkennen, vielleicht die des Wurmser von Straßburg, dem Passavant und Schnaase auch die Bilder der Apokalypse in der Katharinenkapelle ohne genügenden Grund zuschreiben. Diese Arbeiten nähern sich schon denen der Kölner Schule zur Zeit des Meisters Wilhelm, nur sind die Gestalten voller, und bei weicherem Linienzug herrscht eine zartere Färbung. Kugler vermuthet, ohne es hinlänglich zu begründen, daß die Thätigkeit Meister Wilhelms sich an diese Werke anschließt und seine künstlerische Ausbildung unter dem Einfluß des Autors derselben sich vollzogen hat[1].

Die Technik der böhmischen Malerschule läßt sich auch in den unteren Wandbildern der Wenzelskapelle im Prager Dom erkennen, soweit sie noch erhalten sind.

Denselben Stil vertritt eine Altartafel in der ständischen Galerie zu Prag, einst der Kirche zu Raudnitz angehörig. In der oberen Abtheilung thront Maria mit Kind, von Kaiser Karl IV. und seinem Sohne, König Wenzel, verehrt, hinter denen als Patrone die Heiligen Wenzel und Sigismund stehen, während unten die Landesheiligen von Böhmen, Veit, Ludmilla, Prokop und Adalbert, mit Erzbischof Oczko von Wlaschim (1364—1380), als Stifter des Bildes, sich gruppiren. Die Durchbildung ist zarter, die Köpfe haben ansprechende Züge, und beim Stifter macht sich das Bestreben nach Portraitähnlichkeit bemerklich. Annäherung an den deutschen Stil erkennt man in dem großen Madonnenbilde auf Goldgrund in der Sammlung

[1] Kleine Schriften und Studien II. 497.

des Klosters Strahow [1]. Derselben Richtung gehören ferner an ein Ecce-homo und eine Madonna mit dem Kinde in der Theinkirche zu Prag, das kleine Bild des hl. Wenzel in der S. Nicolaus-Kapelle des Domes. Eines der besterhaltenen Gemälde jener Schule befindet sich außerhalb Böhmens; es ist ein Altar in der Kirche zu Mühlhausen am Neckar [2], Stiftung eines von dort nach Prag ausgewanderten Bürgers Namens Reinhard und dessen Bruders Eberhard, aus dem Jahre 1385. Wir sehen hier die Heiligen Wenzeslaus, Veit und Sigismund, an der Außenseite der Flügel Verkündigung und Krönung Mariä. Diesen Bildern schließen sich noch gewisse Zeichnungen in der Kunstsammlung der Universität Erlangen und in der herzoglichen Bibliothek zu Bernburg an, die, nach Aufschrift eines älteren Besitzers, als Arbeiten der oder des Junker von Prag zu betrachten sind [3].

Es ist übrigens bemerkenswerth, daß die Tafelmalerei daselbst schon um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Blüte stand, während in Köln und anderen Gegenden dieser Kunstzweig sich erst zu entfalten begann. Jedenfalls trug das lebhafte Interesse des Kaisers an glänzendem Schmuck in seinen Kirchen und Kapellen dazu bei. Allein auf Karlstein finden sich einige Hundert derselben, und wieviel mögen in den anderen Schlössern, wo Nicolaus Wurmser beschäftigt war, verloren gegangen sein!

Ein Werk fremder Arbeiter ist das große Mosaik über dem südlichen Portal des Prager Domes, 1371 vollendet, die Auferstehung der Todten nebst den Schutzheiligen Böhmens darstellend. Auch der Kaiser mit seiner vierten Gemahlin ist darauf sichtbar. Der Chronist Benesch von Weitmil [4] gedenkt dieses Denkmals südlicher Kunst als eines ungewöhnlichen Werkes: ‚de opere vitreo more graeco.' Vermuthlich wurde es von venetianischen Mosaicisten gefertigt, da sich in der Lagunenstadt diese Technik bis in späte Zeiten erhielt; aber die Arbeit ist ziemlich roh, schlecht erhalten und durch einen Firniß getrübt. Außerdem finden wir aus jener Zeit nur im Ordenslande Preußen, in der Schloßkapelle zu Marienburg und am Dom zu Marienwerder (aus dem Jahre 1380), Glasmosaiken, vielleicht Erzeugnisse derselben venetianischen Arbeiter.

Die Miniaturkunst entwickelte sich neben der Tafelmalerei zu ansehnlicher Blüte. Auch hier ist fremde Einwirkung dem Wachsen einheimischer Talente

---

[1] Kugler (a. a. O. S. 495) findet Nürnberger Technik, übrigens ‚ein Streben nach großartiger Lieblichkeit'.

[2] Grüneisen im Kunstblatt 1840, Nr. 96 ff. Die Wandmalereien der 1380 gestifteten Kapelle, sowie der geschnitzte und gemalte Hochaltar sind schwäbische Arbeiten.

[3] Ueber die Junker vgl. das Buch der Malerzeche, Anm. 371.

[4] Dobner l. c. T. IV, 50. 53: ‚Eodem tempore perfecta est pictura solempnis, quam dominus Imperator fieri fecit in porticu ecclesiae Pragensis de opere musaico more Grecorum (1371).' Vgl. auch Schallers Beschreibung von Prag, I, 101, Ausg. von 1794.

förderlich gewesen; denn es befanden sich damals französische und italienische Miniaturen im Lande, welche als Vorbilder dienten. Karl IV. unterhielt dauernde Beziehungen zu Frankreich; hatte er sich doch in erster Ehe mit Blanche von Valois, der Schwester Philipps VI., vermählt, daher es glaublich wird, daß ein so kunstliebender Fürst auch die besten derartigen Werke jenes Landes einführte.

Das vaterländische Museum zu Prag enthält mehrere Codices, welche Anklänge fremden Stils aufzuweisen haben; so das Mariale des dortigen Erzbischofs Ernst von Pardubitz (1344—1364), mit zwei größeren Illustrationen, einer Darstellung im Tempel und einer Verkündigung [1]. Während die männlichen Figuren noch plumpe Formen der Prager Schule erkennen lassen, erinnern die zarten weiblichen Typen an Italiener oder Franzosen. Lieblich zumal tritt uns die Annunziata mit dem feinen rundlichen Kopf entgegen; auch der Engel erscheint sprechend mit eindringlicher Geberde; schwach sind nur Hände und Füße, während die Gewandung noble breite Faltenlagen aufweist. An der gotischen Architektur zeigen sich den Bildern des Theodorich gegenüber Fortschritte perspectivischer Beobachtung.

Ein zweiter Codex ist das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johann, Bischofs von Leitomischl, mit dem Namen desselben auf jedem Blatte, zwischen 1353—1364 ausgeführt, wo der Kanzler jenen Titel trug. Die Illustrationen befinden sich nur innerhalb der Anfangsbuchstaben, sind aber von großer Feinheit und mit Deckfarben glänzend ausgeführt; besonders die Randverzierungen entwickeln sich in großer Farbenpracht und enthalten französische Drôleries, worin auch der knieende Bischof mit seinem Wappen öfters vorkommt. Die Farben erinnern mehr an niederländische, als an französische Art, zumal das ungebrochene starke Roth und Blau, während die längeren Proportionen und zierlicheren Bewegungen dem französischen Stil angehören [2].

Ein anderes Gebetbuch desselben Erzbischofs Ernst, im böhmischen Museum zu Prag, ist nicht minder verdienstvoll, dann ein Missale des Erzbischofs Oczko von Wlaschim, in der Bibliothek des Domkapitels [3], und ein Lehrbuch der Religion in böhmischer Sprache, von Thomas von Stitny abgefaßt (der Universitätsbibliothek angehörig) und mit 18 kleinen, sehr zierlichen und geistreichen Miniaturen geschmückt. Besonders eindringlich wird hier der Tod des Sünders erläutert. Zu nennen sind noch ein Missale im Stadtarchiv zu Brünn, eine böhmische Bibel in der Bibliothek zu Olmütz, ein Pontificale des vierten Bischofs von Leitomischl, Albert von Sternberg, 1376 entstanden, in der Bibliothek der Prämonstratenserstiftes Strahow zu

[1] Abbildung bei Woltmann und Wörmann I, 369.

[2] Der von Hanka gefälschte Name Sbisco de Trotina in beiden Manuscripten wird noch von Schnaase für echt gehalten. Vgl. dagegen Woltmann und Wörmann I, 368, Anm. 1.

[3] Auch hier ein gefälschter czechischer Name: Peter Brzuchaty.

Prag. Ein Evangeliarium der Hofbibliothek zu Wien[1], der Inschrift nach von Johann von Troppau, Canonicus zu Brünn, 1368 vollendet, zeigt Randornament von besonderer Schönheit.

Der späteren Zeit unter Kaiser Wenzel (1378—1419) gehören einige nicht unbedeutende Miniaturwerke an, so die Goldene Bulle, die Handschrift des Wilhelm von Oranse, von Wolfram von Eschenbach[2], in denen neben sorgsamer Malerei doch schon Züge der unter jenem Kaiser eintretenden Verwilderung sichtbar werden, und welche gegen alle gleichzeitigen französischen Arbeiten in ihrem schwungvollen, einheitlichen Stil sehr zurückbleiben müssen. Nur Ornamentik und Randverzierungen lassen den alten Sinn und die solide Farbenpracht der Schule erkennen.

Zwei große Miniaturwerke zeigen dieselbe auf der Höhe und zugleich am Schluß ihrer bedeutenden Leistungen: die sechsbändige deutsche Bibel, für Kaiser Wenzel angefertigt, und das Missale des Erzbischofs von Prag, Sbinco von Hasenburg, 1409 vollendet, beide in der Hofbibliothek zu Wien[3]. Hier spricht sich nun schon vielfach der Sinn für Naturwahrheit aus, auch kommen Bauwerke, Bäume und Innenräume in verhältnißmäßig guter Zeichnung vor; ebenso treten Zeitcostüme auf; obgleich die Hintergründe noch in Blattgold oder farbig geblieben sind, ist doch der Naturalismus vorwaltend, auch in dem mehrfach auftretenden Portrait des Kaisers. Dessen Geschmack sehen wir dann auch öfters in gewissen frivolen und obscönen Darstellungen entsprochen, die wenig zum heiligen Texte passen und den sinkenden Geschmack bekunden. Kaiser Wenzel erscheint hier in den von ihm bevorzugten Situationen im Bade, von Frauen bedient[4]. Wilde Männer, Vögel auf Bandschleifen, Wenzels Emblem, Kübel und Badequasten kommen öfters vor, hinweisend auf die Gewohnheiten des kaiserlichen Wüstlings. Das böhmische Element ist zumal in den Köpfen vorwaltend, doch sind die Proportionen schlanker, die Falten weicher, die Hände richtiger gezeichnet. Die Behandlung der Farben verräth eine den Niederländern verwandte Sicherheit.

Das Missale des Erzbischofs, als dessen Autor Laurinus von Glattau genannt ist, zeigt in den Initialen biblische Motive, schönes Blattwerk und

---

[1] Theol. 1182.

[2] Hofbibliothek zu Wien, Jus civile 338. Ambraser Samml. Nr. 75. Von einer handschriftlichen Chronik von Königssaal (aulae Regiae) bei Dobner, Monum. Bohem., V, 4. Vgl. Fiorillo I, 142. Dieselbe wurde 1393 vollendet, enthielt in den Initialen Heilige mit Attributen, dann auf dem ersten Blatt Gott Vater mit dem Gekreuzigten, vor ihm stehend Ottokar II., Wenzel II. und Wenzel III., unter denen die Gemahlinnen Kunigunde, Jutta, Elisabeth, auf der andern Miniatur Heinrich VII., Johann und Karl IV. mit ihren Frauen.

[3] Nr. 2759. 1844. Cfr. Dibdin, A biographical Tour, III, 462, mit Abbild.

[4] Abbild. bei Woltmann und Wörmann I, 371. Cfr. Lambecius, Comment. de bibl. Vindob., ed. II, lib. II, p. 527.

zierliche Vergoldung, steht aber im Colorit nicht auf der Höhe der genannten Bibel. Bei einer größeren Miniatur der Kreuzigung hat der Maler jedoch sein Talent glänzend entfaltet. In den schlanken Proportionen und edlen Gesten nähert sich der Autor guten französischen Compositionen; auch ist die Farbe hier kraftvoll und harmonisch gestimmt.

Damit blieb die Höhe der böhmischen Kunstübung im Mittelalter erreicht. Ihre Ziele waren mehr auf derbe Allgemeinheit und Einfachheit, auf Würde und Großartigkeit, als auf Schwung und Eleganz der Sprache gerichtet. Die Anmuth und holde mystische Seelenmalerei der kölnischen Schule, ebenso wie die ritterliche, aristokratische Feinheit der Franzosen, sind ihr deshalb fremde Elemente. Im Colorit neigt sie auf der Höhe der Entwicklung mehr zu den prächtigen Farben der Niederländer, als zu der feingebrochenen, milden Harmonie der französischen Miniaturen. Eine tiefere Durchbildung des Natürlichen, wie sie das germanische Kunstnaturell durch die van Eyck erreichte, paßte nicht recht in die allgemeinen Züge der böhmischen Kunst. Dazu wird sie jetzt durch die unter Wenzel einbrechende religiöse Verwilderung [1] und nationalen Wirren in ihrem Uebergangsstadium gewaltsam unterbrochen. Von weiterem Einfluß auf die benachbarten slavischen Länder sind nur geringe Spuren vorhanden; dagegen wurden öfters Tafelbilder in die Ferne gesandt, so der Hochaltar in der Petrikirche zu Stendal, der zu Werben an der Elbe, zu Mühlhausen am Neckar. Auch im Schlosse des Hochmeisters zu Marienburg war ein ‚Bild aus Prag', dessen Gegenstand wir aber nicht kennen [2].

C. Die Schule von Nürnberg.

Während in den poesiereichen und sagenhaften rheinischen Gegenden Köln sich durch seine alte Geschichte und Kunsttradition, als Sitz eines mächtigen Kirchenfürsten und Domkapitels, als Hauptschule der Gelehrsamkeit und Mittelpunkt kirchlichen Lebens eine hochbedeutende Stellung errungen hatte, ist Nürnberg erst später durch seinen Handel, seine gewerbliche Betriebsamkeit und durch kaiserliche Privilegien emporgewachsen. Aus diesen abweichenden culturellen Bedingungen ergibt sich auch ein anderer Charakter des Kunstlebens in der fränkischen Stadt. Der bürgerliche Sinn, das Behagen am Einfachen, Ruhigen und Beständigen, prägt sich schon recht sichtbar in den Sculpturen am Portal der S. Lorenzkirche aus, welches die Grafen von Nassau 1280 verfertigen ließen, nicht minder in jenen an S. Sebaldus. Der von Karl IV. angeregte und beförderte Bau der Frauenkirche, ein Monument der vom Kaiser befestigten aristokratischen Regierung und zur öffentlichen Ausstellung der zu

[1] Die Zahl der von den Hussiten zerstörten Bilder ist sehr groß; cfr. Dobner l. c. I, 144; III, 56.

[2] Neue preuß. Prov.-Bl. VIII, 333.

den Reichskleinodien gehörigen Reliquien bestimmt, nahm in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die Kräfte und Theilnahme der Nürnberger vornehmlich in Anspruch. Die Statuen der Frauenkirche und des schönen Brunnens sind die besten plastischen Arbeiten jener Zeit, denen andere zahlreiche mehr oder minder hervorragende Bildwerke, innerhalb wie außerhalb der Kirchen und an Privathäusern, nachstehen; auch hat diese Plastik — wie überhaupt in der gotischen Epoche — die Haltung des Figürlichen in der etwas später auftretenden Malerei beeinflußt; erst als in Deutschland allgemein das Bedürfniß nach Tafelbildern hervortrat, bildete sich auch hier eine Malerschule, deren Producte in Nürnberger Kirchen noch zahlreich vorhanden sind. Eine Wandmalerei von ähnlicher Bedeutung wie in den Rheinlanden hat es hier nie gegeben, weil dieselbe mit dem romanischen Baustil zusammenhing, in gotischen Kirchen aber stets ein kümmerliches Dasein fristete. Von einem einzigen Cyklus alter Wandbilder berichtet eine nur andeutende Notiz in der Chronik des Sigmund Meisterlin, daß nämlich ‚im Rathhaus unter Ludovico Historien gemalt worden seien aus Valerius Maximus, Plutarch und Agellius, um die Rathsherren und Richter zur Gerechtigkeit zu bewegen, desgleichen die Notare und Schreiber‘ [1]. Die Zeit, in der diese Sachen entstanden, läßt sich ungefähr bestimmen, da das Rathhaus innerhalb der Jahre 1332—1340 vollendet wurde. 1378 ließ man die Bilder säubern, und 1423 wurde einem Meister Berthold die Erneuerung des Vorhandenen anvertraut. Man erkennt hieraus, daß solche Darstellungen lehrhaften Charakters in den Sitzungszimmern der Rathsherren, wie jene des guten und schlechten Regiments in Siena, dem Mittelalter angehören. Die Nürnberger Arbeiten sind hundert Jahre älter als jene des Rogier van der Weyden und anderer flandrischer Meister, welche man irrthümlicherweise für die ältesten derartigen Werke im Norden zu halten pflegte.

Wir können dem neuesten Biographen der Malerschule von Nürnberg nicht völlig beipflichten, wenn er meint, die uns erhaltenen Bilder dieser Schule des vierzehnten Jahrhunderts verträten genau dieselbe Richtung wie die gleichzeitige kölnische [2]. Eine Annäherung an letztere ist in den schlanken Körperverhältnissen unverkennbar, andererseits hat die Nürnberger Malerei

---

[1] Chronik der deutschen Städte III, 155. Vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 9.

[2] Thode a. a. O. S. 8. Vgl. Waagen, Kunstw. und K. in Deutschland I, 163: ‚Der Hauptsache nach gehören diese Bilder ganz derselben, in jener Epoche sehr weit verbreiteten Richtung an, wie die der altkölnischen Schule.‘ Nach der ersten kritischen Untersuchung Waagens folgten Kugler (Geschichte der Malerei, 2. Aufl. 1847, I, 225) und v. Rettberg (Nürnberger Briefe, 1846), dann Passavant (Kunstbl. 1846, S. 189), v. Rettberg (ebendas. 1849, Nr. 4, und Nürnberger Kunstleben, 1854). Dagegen Hotho (Die Malerschule Huberts van Eyck, 1855, S. 291. 476 ff., und Geschichte der christlichen Malerei, 1872, S. 378), mit dem Schnaase (VI, 458 ff.) meist übereinstimmt.

mit der Prager den ins Bräunliche gehenden Fleischton gemein und entwickelt sich im übrigen unabhängig von den anderen deutschen Schulen. Die mystische und seelenvolle Sprache kölnischer Meister, das feine Gefühl für religiöse Poesie, die malerische Behandlung gehen ihr ab: sie ist nüchterner und sucht gleich anfangs eine gewisse realistische einfache Wahrheit, die ihr hinwiederum etwas Gleichförmiges und Beständiges verleiht, so daß sie sich bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ohne zu großen Widerspruch ihres inneren Wesens dem flandrischen Einfluß überlassen kann. An Verständniß für den körperlichen Organismus ist sie der Kölner Schule überlegen, und während diese in Bildern mäßigen Umfanges mehr für den privaten Gebrauch thätig bleibt, schafft jene zumeist Altarwerke oder Gedenktafeln für Kirchen, von Patriziern gestiftet. Ihre hauptsächlichsten Monumente vertreten demgemäß einen kirchlichen, feierlichen Stil und enthalten nichts von der poetischen Schwärmerei, dem heiteren, überirdischen Lebenselement, dem lyrischen Hauch in den Gebilden kölnischer Meister.

Unter dem Titel eines ‚Versuchs Nürnberger Kunstgeschichte vor der Zeit Albrecht Dürers' hat v. Murr in seinem Journal nichts weiter als die Namen der ältesten Maler aus den Bürgerverzeichnissen zusammengestellt; doch tritt keiner bedeutsam aus der Reihe hervor. Viele der urkundlich genannten Meister, selbst noch in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, werden als Fremde bezeichnet. Der erste, 1310, ist ein Böhme, Nicolaus, dann folgt 1311 Winschrot, 1329 Otto, später Berthold, genannt 1363, 1378 und 1396. Aber es sind dies Namen ohne Werke, ein leerer Schall; auch die Bilder geben Jahreszahlen meist nur vom Tode der Person, für die sie gestiftet sind[1]; den bedeutendsten Monumenten fehlen auch solche. Chronologische Ordnung ist, da bei der langsamen Entwicklung der Schule und ihrem stetigen Charakter Merkmale des Alters schwer festzustellen sind, nur möglich, insofern sich dieselbe an den fortschreitenden Uebergang von idealer und statuarischer Auffassung zu einer mehr natürlichen anlehnt, analog dem Proceß in den übrigen Schulen und in der geistigen Richtung der Zeit überhaupt.

Von Wandmalerei sind nur einige Reste erhalten: die in zwei Räumen des ehemaligen Schlosses von Forchheim Anfangs der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts entdeckten Bilder[2], eine Anbetung der Könige, Verkündigung und anderes in der ehemaligen Kapelle, im Nebenraum zwei ornamentale Phantasiegestalten, nach Art der ‚Drôleries' bei Miniaturen, und jener im Chor des Domes zu Köln. Technisch gleichen diese etwas rohen Darstellungen den übrigen damaliger Zeit; wir finden dieselben starken Umrisse, gleichmäßigen, gelb-

[1] Siebenkees (Materialien zur Geschichte Nürnbergs I, 60) weist einige Fälle nach, wo die Gedenktafel lange nach dem Tode des Betreffenden gemacht worden ist.

[2] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 146 f.

lichen Fleischton, helle Farben, gemusterten Hintergrund, wie an anderen Orten; etwas Lokales wäre vielleicht nur in den derben, unschönen Kopftypen zu finden, wie sie für die spätere Nürnberger Malerei charakteristisch sind. Als das beste dieser Wandbilder dürfte die Verkündigung erscheinen, da die stattliche Figur des in anmuthiger Bewegung herabschwebenden Erzengels, mit reichem Lockenhaar, wie die demüthige Haltung der Jungfrau, das Talent des Malers zur Geltung bringen. An der Fensterlaibung sehen wir dann noch das Jüngste Gericht mit den auf Wolken sitzenden zwölf Aposteln, an ihren Attributen kenntlich, auf der gegenüberliegenden Wand vier Propheten mit Schriftbändern, auf gemustertem Hintergrunde.

Als das älteste Tafelbild in Nürnberg betrachtet man das zu S. Jakob, welches leider schon in alter Zeit derartig übermalt wurde, daß sich ein sicheres Urtheil, von dem zweifelhaften Monogramm abgesehen, nicht gewinnen läßt. Dargestellt sind auf einzelnen, jetzt durch einen modernen, gotischen Rahmen verbundenen Tafeln die zwölf Apostel, zwei Propheten, die Verkündigung und Krönung Mariens, die Auferstehung und die drei Frauen am Grabe. Vermuthlich gehören diese Arbeiten dem vierzehnten Jahrhundert an. Zu erwähnen sind ferner im Germanischen Museum ein kleiner Altar (Nr. 4), der hl. Martha gewidmet, mit Darstellungen des Todes derselben, der Erweckung des Lazarus, Salbung der Füße Christi durch Magdalena. Das Hauptbild, Hinscheiden der hl. Martha, behandelt ein in der Malerei selteneres Motiv, augenscheinlich sich anlehnend an die in der Legenda aurea erhaltene Tradition. Wir erwähnen ferner, als im gleichen Stile gehalten, das Bild der hl. Brigitta in demselben Museum (Nr. 5), dann den Altar im Raum neben der Kirche, dessen Flügel Bilder aus der Passion enthalten.

Im alten Kloster Heilsbronn finden wir dann noch anderes: so eine leider ganz übermalte Tafel mit der Begegnung des Auferstandenen und seiner Mutter; ein Brustbild der Jungfrau mit dem Kinde und Donator[1]; fünf Scenen aus dem Leben Christi und den leidenden Erlöser, eine übermäßig lange, harte und unschöne Figur, nebst knieendem Stifter (Abt)[2], auf plastisch gemustertem Hintergrunde. In diesen Bildern stellt sich die primitive Richtung der Tafelmalerei dar, welche man im Gegensatz zu der neueren, malerisch gestaltenden, die zeichnende nennen kann. Den Uebergang zur plastischen Auffassung des Körperlichen und besseren Naturbeobachtung, wie er im Imhof'schen Altar hervortritt, vermögen wir aus einigen Tafelbildern zu erkennen: das erste, Christus in der Glorie, von Engeln mit den Leidenswerkzeugen begleitet, und mit Stifterfamilie, hängt in einer der Kapellen rechts in S. Lorenz;

[1] Stifter ist der 1365 gestorbene Burggraf von Nürnberg, Bertholdus, Bischof von Eichstätt und kaiserlicher Kanzler.

[2] Friedrich von Hirzlach, 1346—1361 Abt der Cisterzienser in Heilsbronn. Vgl. die Abbildung bei Thode, Taf. I.

das andere, die Auferstehung, an einem Pfeiler der Frauenkirche; ein drittes, das Epitaph der Clara Holzschuher, im Germanischen Museum (Nr. 86).

Ein von der edlen Familie Imhof gestifteter Altar, dessen Haupttheile sich auf einer kleinen Empore der Lorenzkirche in Nürnberg befinden, repräsentirt eines der bedeutendsten Werke jener Schule am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Im Mittelbilde sehen wir auf Goldgrund die Krönung Mariä: Christus und die Jungfrau thronen auf teppichbelegtem Sitz; während Maria sich demüthig vor ihrem Sohne neigt, setzt ihr dieser die Krone aufs Haupt; Nebenfiguren fehlen. Auf den Flügeln, von denen vier verloren scheinen, sehen wir Apostel; auf der Rückseite befand sich eine jetzt im Germanischen Museum (Nr. 88) aufbewahrte Tafel mit einer Pietas: Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes. Die Proportionen sind schlank, mit überwiegend langem Oberkörper, die Typen Christi und Mariä jugendlich; ideal und flüssig präsentirt sich die in einfachen Linien fallende Gewandung, welche den Körperbau verständig hervortreten läßt. Die Apostel, mit derben, festgezeichneten Köpfen, behüten jeder zwei Mitglieder der Familie Imhof; von den äußeren sind noch sechs Apostel, diese auf blauem Grunde, erhalten. Die Pietas ist zwar würdevoll im Ausdruck, aber in der Zeichnung des Körpers Christi wenig befriedigend. Tiefer, feierlicher Ernst, ein Streben nach monumentaler Würde, prägt sich in dieser Composition aus.

Schon Hotho betonte die Aehnlichkeit zweier Altarflügel in der Berliner Galerie (Nr. 1207—1210) mit dem Imhof'schen Altarbilde und sah in ihnen die Arbeit eines Schülers, während Thode sie, trotz einiger Abweichungen, als Werk desselben Künstlers nur in eine frühere Zeit versetzt [1]. Dargestellt sind Maria [2] und drei Heilige: Petrus Martyr, Elisabeth und Johannes der Täufer. Die Wappen gehören den Familien Deichsler und Zeuner an [3].

Eine sichere Datirung läßt der im Münchener Nationalmuseum befindliche Bamberger Altar zu (1429), welcher die Kreuzigung als Hauptbild, und zwar in dramatisch wirksamer Form, darstellt. Die Figur Christi ist überlang und sehr hager; Maß und Würde in der Bewegung zeigen die zu Seiten des Kreuzes geordneten Figuren. Auf der Innenseite des einen Flügels sehen wir die Kreuztragung, auf dem anderen die Abnahme vom Kreuz, rückwärts zwei weitere Passionsscenen. Eine gewisse Uebereinstimmung dieser beiden Werke mit dem Imhof'schen Altar läßt sich nicht verkennen: besonders der Ernst des Ausdrucks, das Ringen nach monumentaler Größe des Stils deuten auf innere Verwandtschaft; es fragt sich nur, ob der Meister des Imhof'schen Altares selbst, oder ein ihm nacheifernder Schüler der Verfertiger gewesen ist [4].

---

[1] A. a. O. S. 24. [2] Abbildung bei Schnaase VI, 460.

[3] Waagens handschriftliche Angabe im Berliner Katalog widerspricht der Notiz in seinem ‚Handbuch' S. 64. Vermuthlich ist Berthold Deichsler der Stifter.

[4] Thode (S. 27 f.) nimmt ersteres an.

Dem Bamberger Altar nahestehend wäre nun ein anderer, in der S. Jacobuskirche, zu nennen; Gegenstand ist die Vermählung des Christuskindes mit der hl. Katharina. Auf einem mit Kissen belegten Thron sitzt Maria und hält das unbekleidete Kind; zu den Seiten Heilige, andere auf den gegenüber befindlichen Flügeln. Das Werk zeichnet sich durch besondere Leuchtkraft der Farben aus; auch das blonde Haar besitzt goldigen Schimmer. Die Heiligen sind die Vierzehn Nothhelfer, und da Murr in S. Jobst einen derartigen Altar gesehen hat, so liegt die Vermuthung nahe, daß er der gedachte sei, obgleich die Beschreibung im einzelnen nicht völlig übereinstimmt.

Italienischen Charakter trägt die Geburt Christi, das Votivbild der Walburgis Prünsterin, an sich, jetzt im Germanischen Museum (Nr. 87). Maria, eine schlanke Figur in blauem Gewande, kniet in einer Hütte anbetend vor dem Kinde, neben ihr Joseph. Man denkt an Gentile da Fabriano. Als Seitenstück dürfen wir eine Madonna in S. Lorenz betrachten[1], deren Vergleich mit dem Imhof'schen Altar lehrreich wird. Hier ist sowohl in Composition als Formgebung italienischer Typus vorwaltend; nur die steife Haltung des Kindes und die kleinen Engelsfiguren gehören der deutschen Kunst an. Es liegt die Vermuthung nahe, daß der Autor Italien besucht habe; vielleicht ist es Meister Berthold, den wir öfters ausgezeichnet finden in weit auseinander liegenden Jahren. Einige urkundliche Mittheilungen im Gedenkbuch des Andreas Tucher dürften bestätigen[2], daß Berthold um 1423 der angesehenste Maler in Nürnberg war, da er den Auftrag erhielt, das Rathhaus auszuschmücken[3].

Eine weitere Stiftung der Imhofs ist die im Germanischen Museum befindliche Gedächtnißtafel (Nr. 406) vom Jahre 1449; auch trägt der im Museum zu Breslau aufbewahrte Flügelaltar[4], mit der Himmelfahrt Mariä als Hauptbild, das Wappen dieser Familie an sich.

Ein charakteristisches Werk der Nürnberger Schule ist der S. Wolfgangsaltar in der Lorenzkirche, gestiftet 1416: die Figuren, auch die männlichen, fesseln durch besondere Milde und Zartheit, wie auf der Himmelfahrt Mariä im Schlesischen Museum; es liegt also die Vermuthung nahe daß beide demselben Maler angehören.

Nach Meister Berthold scheint der Autor des Tucher'schen Altars[5] in der Frauenkirche der Erste in der Nürnberger Schule geworden zu sein. Es

---

[1] Linke Seitenkapelle, Führer Nr. 18. Abbildung bei Thode, Taf. IV.

[2] Chroniken der deutschen Städte: Nürnberg, II, 11.

[3] Schon 1363 wird ein Meister Berthold genannt, es sind also wohl ein älterer und jüngerer des Namens zu unterscheiden.

[4] Abbild. bei Thode, Taf. VI.

[5] Nach Hotho um 1430 entstanden. Förster (Geschichte der deutschen Kunst, I, 199) und Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 258) versetzen den Altar in das Jahr 1385, nach Murrs Beschreibung von Nürnberg, S. 330.

beginnt nun ein realistisches Streben nach größerer Plastik, weicheren Formen und gedrungenem Körperbau, wie es in Köln beim Meister des Dombildes sich darstellt. Es gilt dies besonders von dem Tucher'schen Altar. Der unschöne, gedrungene Christus, mit grob markirten, verblasenen Muskeln und großem Kopf, die kurzen, unter Faltenmassen begrabenen Figuren von Maria und Johannes deuten auf eine neuere Epoche der Kunst hin. Nur das Gesicht Mariä wirkt sprechend. Ebenso unschön wie das Mittelbild treten uns die Scenen auf den Flügeln: Verkündigung und Auferstehung, entgegen[1]. Die alternden Häupter, ungeschickten Stellungen und groben Gewänder stehen in auffallendem Widerspruch zu den idealen Anforderungen der Motive.

Der Name des Malers dieses Werkes der Uebergangsepoche ist D. Pfenning, von dem die Belvederegalerie zu Wien eine bezeichnete Tafel, die Kreuzigung, besitzt[2], während sich eine dritte, Maria als Schutzherrin, in der Klosterkirche zu Heilsbronn befindet. Diesen Werken schließt sich ein kleiner Altar in S. Sebald zu Nürnberg an, die Haller'sche Stiftung, in dem bereits Hotho den Stil des Tucher'schen Altarbildes entdeckte[3]. Wir sehen hier den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, auf den Flügeln Katharina und Barbara, rückwärts Christus am Oelberg und Heilige, alles auf Goldgrund. Dieselbe Kirche hat noch eine zweite, sehr übermalte Arbeit Pfennings aufzuweisen, ein Stiftungsbild am vorletzten Pfeiler des Chores, die Anbetung des Kindes darstellend, mit den Wappen der Volkamer und Imhof[4].

Eine weitere Phase der Entwicklung zum Realismus sehen wir in mehreren Bildern vertreten, denen größere Breite malerischer Ausführung und Neigung zu gewaltsamer Uebertreibung der Formen wie des Ausdrucks eignet. Der Schwerpunkt ist hier ganz in das äußerliche Gebahren verlegt und von der stilvollen Größe und Ruhe älterer Werke auch nicht ein Anklang mehr vorhanden[5].

Ob diese Nürnberger Schule damals einen weiteren Einfluß geübt, ob andere sich in fränkischen Landen gebildet, läßt sich nicht erweisen. In Würzburg lebte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ein Meister Arnold, der sich einen ziemlichen Ruf erworben haben muß, da er von dem Magister Michael de Leone in seiner Chronik von 1354 als pictor magistralis, dann auch vom Dichter Egon von Bamberg genannt wird[6]. Neben diesem Maler

---

[1] Von noch größerer Häßlichkeit sind die hll. Augustinus und Monica, Paulus und Antonius auf den Seitenflügeln.

[2] Abbild. bei Thode, Taf. XII. Der Bilder gedenkt zuerst Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, I, 191) in ausführlicher Besprechung. Die Inschrift der Tafel lautet: ‚D. Pfenning 1449 als ich chun'; der Maler hat also dieselbe Devise wie Jan van Eyck.

[3] Vgl. Schnaase VI, 462 f.

[4] Thode S. 69. [5] Thode hält sie für Arbeiten Pfennings.

[6] Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, II, 315. Vgl. Passavant im Kunstblatt 1841, S. 368. Die Stelle des Michael de Leone bei Böhmer, Fontes hist. Germ., I, 451. Vgl. Schnaase VI, 465.

war ein gewisser Johannes von Bamberg nicht unbedeutend, da ihm für einige nach Frankfurt am Main gelieferte Tafeln die für jene Zeit ansehnliche Summe von 800 Gulden ausbezahlt wurde.

D. Die schwäbische Schule.

Später als in Köln und Nürnberg entwickelt sich die schwäbische Malerschule, welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgezeichnete Werke hervorbringt. Zunächst ist es hier die Sculptur, welche sich kräftig entwickelte. Vor dem vierzehnten Jahrhundert hat auch der fleißige Sammler, Paul von Stetten[1], in Augsburg nichts von Malern entdecken können; ja in den ältesten Baurechnungen von 1320 bis 1330 findet man nicht einmal das Wort Maler, viel weniger einen Namen oder Spuren einer Arbeit. Der erste im Bürgerverzeichniß kommt 1321 vor und heißt ‚Wernherus de Fördelingen'. Nach der Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, als man zu Augsburg die Zünfte einführte, waren allerdings Maler daselbst, sie scheinen aber zunächst die Kunst frei ausgeübt zu haben; später errichteten sie mit den Bildhauern und Glasern, welche auch Glasmaler waren, eine Innung und nahmen zugleich die Goldschläger herein, welche das Material zur Vergoldung der Tafelbilder und Schnitzereien lieferten. Die Gesellschaft erhielt später ihre eigene Ordnung, und die Rechte darauf konnten ererbt, erkauft und durch Heirat erworben werden, während sie eigentliche Zunftrechte nicht besessen zu haben scheint[2]. Im Jahre 1362 malte ein gewisser Hermann verschiedene Bilder am heiligen Kreuz und am Gögginger Thor, 1391 wurden mehrere öffentliche Gebäude mit Bildern verziert[3]. Ein anderer Maler war Hans von Köz, welcher um 1400 lebte — wie aus den Steuerrollen ersichtlich ist — und eine Tafel für die S. Ulrichs-Kirche fertigte, wofür er 300 Gulden erhielt, eine für jene Zeit nicht geringe Summe, welche auf seine Bedeutung schließen läßt[4]. Auch die Glasmalerei scheint in Augsburg geblüht zu haben; so fertigte im Jahre 1415 ein gewisser Judmann die großen Fenster im Rathhause[5].

Schon lange vor Entstehung des Hansabundes war Augsburg als Zwischenhändlerin des nördlichen Deutschland mit dem südlichen, der Schweiz und Italien bekannt. Es verschaffte den Seestädten die Erzeugnisse Italiens und der Levante, die man aus Genua und Venedig bezog, und führte den südlichen Nachbarn die Producte des Nordens zu. Später waren es die Fugger, welche durch Anschluß an die Handelswege der Portugiesen nach Entdeckung Ostindiens bedeutende Reichthümer ihrer Vaterstadt zubrachten. Bereits im fünfzehnten

[1] Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, I. B. 1779; II. B. 1788. Vgl. R. Vischer, Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg, in den ‚Studien' S. 478 ff. [2] v. Stetten I, 268 ff. Vgl. Fiorillo I, 322.

[3] Annal. Augsb. ap. Mencken, Script. rer. Germ., I, 1400.

[4] v. Stetten I, 270. [5] ebend. II, 254.

Jahrhundert hatten sie eine auserlesene Bibliothek von 15000 Bänden, darunter die seltensten griechischen und lateinischen Handschriften. Sie hielten einen beständig im Orient reisenden Bibliothekar, und ihre Gemäldesammlung war aus allen Theilen Europa's zusammengeholt.

Auch in Ulm erreichte zunächst die Sculptur an der Hand der Baukunst ihre Ausbildung; doch gab es eine Malerzunft[1], von deren Thätigkeit noch einige Ueberreste an Wandmalerei Zeugniß ablegen. Unter diesen sind die Fresken des Ehinger Hofes an der Donaubrücke zu nennen.

Das Gewölbe eines länglichen Gemaches ist hier nach Art eines Teppichs mit Kreisen bemalt, in denen Adler oder zwei Löwen, gelb auf rothem Ton, sich gegenüberstehen; dazwischen schlingen sich Blumen und Blätter. Die Wände umzieht bis zur Brusthöhe ein gemalter rother Vorhang, und in den Bogennischen sieht man auf blauem oder rothem Grunde sitzende Figuren: zwei Männer mit weißen Spruchbändern in Händen, zu den Seiten des Eingangs je eine sorgfältiger als die übrigen durchgebildete Gestalt — rechts einen Mann mit einem Hunde, links eine Frau mit einem Affen am Bande[2] —, an den Fensterseiten wieder männliche Figuren, musikalische Instrumente tragend. An dem Pfeiler in der Mitte befindet sich ein kleines Männchen als Wappenhalter, und in den zwei Gewölbeschlüssen das Ehinger'sche und Krafft'sche Familienwappen. Der Fußboden ist von kleinen gebrannten Steinen zusammengesetzt, wovon je vier ein Ornament bilden, wie man es in alten Grüften auf dem Ulmer Kirchhof und auch sonst in Schwaben, namentlich in den Klöstern zu Blaubeuren, Bebenhausen und an anderen Orten, noch findet. Die Zeichnung an den beiden Figuren neben der Thür ist nicht unedel, die Proportionen sind lang, die Formen rundlich und voll, das Gewand bleibt nur einfach angedeutet, die Malerei ohne allen Schatten. Ausdruck und Phantasie mangeln völlig.

Von Malernamen finden wir zu Ulm: in den Jahren 1385—1386 Rudolf Schaggan; Meister Ulrich 1389, 1407 und 1417; Martin den Aelteren und Jüngeren 1398 und 1414; Jakob 1398, 1414 und 1416; Peter 1407; Lucas, 1413 genannt[3]. Vielleicht stammt aus derselben Zeit auch das Portrait am Gewölbe der noch erhaltenen Kapelle des ehemaligen Dominikanerklosters in Ulm, welches den Mystiker Amandus Suso vorzustellen scheint[4].

Außerdem sind im Münster unter der Tünche Wandbilder zum Vorschein gekommen, und zwar im linken Seitenschiff eine Grablegung von edler Haltung, aber noch alterthümlich im Stil und — da der Bau des Münsters 1377 begann — schwerlich vor 1400 entstanden; am Anfang des rechten Seitenschiffs die Legende der hl. Katharina, in roher und handwerksmäßiger Technik ausgeführt.

---

[1] Haid, Beschreibung von Ulm, S. 224.

[2] Farbige Abbild. bei Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, 1840, S. 10. [3] Grüneisen und Mauch S. 13. [4] Waagen, Deutschland, II, 163.

Die ältesten Wandgemälde in Schwaben, außerhalb Ulms, dürften jene in der Hauptkirche zu Reutlingen sein, welche eine Kreuzigung nebst Legende der hl. Katharina darstellen und nicht ohne Liniengefühl entworfen sind, aber, schwach im Ausdruck und matt in der Farbe[1], an die leicht colorirende Weise der Miniaturen erinnern. Auch die Fresken im Ehinger Hof zeigen flüchtige Behandlung und Mangel an Ausdruck.

Bei Nördlingen hat man in der alten Stiftskapelle des ehemaligen Klosters Kirchheim im Ries Wandgemälde mit der Jahreszahl 1398 unter der Tünche entdeckt[2].

In der Waldkapelle von Kentheim bei Calw (Schwarzwald) haben sich Malereien erhalten, welche um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mögen. An dem Gewölbe über dem Altar sieht man Christus als Richter mit zwei von seinem Munde ausgehenden Schwertern, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, dann an der Ostwand Christus noch einmal mit Moses und Johannes, die von ihm geweissagt, gegenüber die Verkündigung. Mangelhaft in Verhältnissen und Formgebung, sind die Gestalten doch bewegt und von eindringlichem Ernst der Geberde[3].

Wichtiger erscheinen die Malereien der S. Veits-Kirche zu Mühlhausen am Neckar, welche zwei abweichende Richtungen oder Schulen der Malerei vertreten. Wie schon erwähnt, ist diese Kirche von dem in Prag ansässig gewordenen Mühlhauser Bürger Reinhard 1380 erbaut worden, und lieferte derselbe von Prag aus den Altarschrein mit den Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund. Die Wandgemälde, welche in drei Reihen übereinander Chor und Schiff der Kirche bedecken, behandeln biblische und legendarische Themata, an der Innenwand des Bogens zwischen Chor und Kirche das Jüngste Gericht, in der Mitte des Gewölbes die Krönung Mariä, mit assistirenden Engeln und den vier Kirchenvätern, nebst den Symbolen der Evangelisten. Ist auch die Technik eine rasche und flüchtige, so fehlen doch nicht Züge von Schönheit bei einzelnen Gestalten. Die Malerei ist jedenfalls schwäbischen Ursprungs und nähert sich dem weichen Charakter nach mehr der kölnischen, als der fränkischen Schule[4].

Einige Ueberreste finden sich auch im Dome zu Konstanz, so innerhalb der Sacristei ein Gekreuzigter zwischen Maria und Johannes, mit dem Datum 1348.

Zu Badenweiler hat Lübke[5] in der Vorhalle eines Thurmes, welcher bei der Erneuerung der Kirche verschont blieb, eine Anzahl lebensgroßer Figuren entdeckt, unter denen Petrus, Paulus und die hl. Katharina an ihren Emblemen kenntlich sind. Gegenüber sieht man die drei Skelette und drei

[1] Kunstblatt 1846, S. 200. [2] Kunstblatt 1847, Nr. 4.
[3] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 194.
[4] Kunstblatt 1840, Nr. 96. Waagen, Deutschland, II, 226.
[5] Gesch. der deutschen Kunst S. 407. Vgl. Allg. Zeitung, 1866, Nr. 265 f. (Beil.).

Könige, letztere in der enganliegenden Tracht des vierzehnten Jahrhunderts, den einen jugendlich, zwei älter und bärtig; alle tragen Spruchzettel mit deutscher Inschrift in den Händen. Soweit diese noch lesbar ist, predigt das erste Skelett von der Eitelkeit der Welt, das zweite von dem Nagen des Gewissens, das dritte gibt die Lehre, daß alle Lebenden ihnen gleich werden müssen. Die Könige lehren, daß Herrschaft, Reichthum und Macht vor dem Tode nicht schützen können. Wir haben also hier die in Miniaturen öfters auftretende Legende von den drei Lebenden und den drei Todten. Die Zeichnung ist nicht ohne Verdienst, aber das Ganze doch ohne tieferen Ausdruck.

Viel bedeutender erscheint der S. Magdalenen-Altar in der Kirche zu Tiefenbronn, zwischen Calw und Pforzheim. In drei Bildern, über und neben dem Schrein, sehen wir Motive aus dem Leben der hl. Magdalena, während das Mittelstück in Schnitzwerk die Verzückung derselben vorstellt. Die Flügelthüren zeigen innerhalb Lazarus, Martha und den hl. Maximin. Alle Bilder sind auf Goldgrund mit flüssiger Tempera gemalt und repräsentiren den Uebergangsstil zur schwäbischen Schule, welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts so bedeutende Leistungen hervorbringt. Die Inschrift berichtet, daß Lucas Moser aus Weil der Stadt im Jahre 1431 dies Werk vollendet habe [1]. Schönes Ornament sieht man im Refectorium zu Bebenhausen und in der Klosterkirche zu Blaubeuren.

Die königliche Sammlung zu Stuttgart enthält zwei große Tafeln, die eine mit dem Evangelisten Marcus nebst Lucas und dem Apostel Paulus, die andere mit Dorothea, Margaretha und dem Evangelisten Johannes, aus der Dorfkirche zu Almendingen in der Nähe von Ehingen, welche einen tüchtigen Maler verrathen. Dasselbe gilt von zwei großen Tafeln aus dem Kloster Heiligkreuzthal in Oberschwaben, welche die Grablegung und den Zug der drei Könige vorstellen [2].

Im Elsaß haben sich an mehreren Orten Wandgemälde erhalten, so in der Abteikirche zu Weißenburg, im Chor des Klosters Unterlinden zu Kolmar, in Pfaffenheim, in der Dominikanerkirche zu Gebweiler, aber sie tragen nicht die Merkmale einer besonderen Schule an sich.

An den Wandbildern von Gebweiler hat man auch den Namen eines Malers entdeckt: Werlin zum Burne [3]. In Weißenburg füllen die nur mittelmäßigen historischen Darstellungen beide Seitenchöre und das ganze südliche Querschiff [4]. Werthvoller ist das Wandgemälde der Verkündigung an einem Pfeiler im Dome zu Metz, ein Votivbild [5].

---

[1] Weber, Die gotische Kirche zu Tiefenbronn, Karlsruhe 1845. Kunstblatt 1840, S. 406. Waagen, Deutschland, II, 234 f. Hotho, van Eyck, I, 460.

[2] Waagen, Handbuch, I, 64.

[3] Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge, Colmar 1872, I, 338, bei Schnaase VI, 471. [4] Lübke in der Allgem. Bauzeitung, Wien 1865.

[5] Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 407.

E. Die Schweiz.

In der Schweiz sind die Monumente der Wandmalerei ganz besonders der Intoleranz, Mißachtung und Zerstörungswuth anheimgefallen. ‚Was den Bilderstürmern entging und die unduldsame Herrschaft des Barockstils verschonte, haben die jüngsten Generationen vernichtet, und noch heute waltet dieser pietätlose Sinn gegen die Schöpfungen der Vergangenheit.‘ [1]

Die ältesten Werke aus diesem Zeitraum sind wohl die arg mitgenommenen Bilder in der ehemaligen Kapelle des Schlosses zu Burgdorf im Kanton Bern, welche dem Stil nach an der Grenze des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mögen. Der untere Theil der Wände enthält teppichartiges Ornament, darüber folgt ein Streifen mit Scenen aus der Passionsgeschichte und Martyrien. Von der Kreuzigung ist die ohnmächtige Maria allein noch erhalten; dagegen sieht man die Auferstehung mit zwei anbetenden Engeln noch vollständig und ebenso den Besuch der Marien am Grabe.

Unter den größeren Stiftskirchen scheint das Frauenmünster in Zürich reich mit Malereien versehen gewesen zu sein, da sich noch in diesem Jahrhundert unter der Tünche eine Menge von Resten fanden, wie das ansprechende Bild: Gründung des Stiftes und Uebertragung der Reliquien der heiligen Felix und Regula [2]. In Form eines schmalen Frieses zeigte dasselbe zur Rechten die Töchter Ludwigs des Deutschen, Hildegard und Bertha, einem Hirsch mit leuchtendem Geweih folgend, der sie zu einer Kapelle geleitet, wo sich später das Stift erhob. Im Hintergrunde sieht man die väterliche Burg auf Baldern. Gegenüber vom Großmünster zieht eine Procession zu Thal, sieben Bischöfe tragen die Reliquiare in das Stift. Die Figuren sind, bei einfacher Haltung, in richtigen Stellungen und Geberden aufgefaßt, auch mangelt es nicht an feineren Zügen. Beide Münster und die Landschaft sind mit Treue geschildert, so daß auf einen begabten Künstler zu schließen ist.

Bilder verwandten Stils schmückten den Chor und die neben dem Frauenmünster gelegene Nicolauskapelle. Dort sah man in zwei Reihen übereinander den Oelberg und die Kreuzigung, darunter Scenen aus der Legende der hl. Katharina, in etwas manierirtem Stil.

Unter den noch vorhandenen Wandbildern mögen diejenigen in Kappel die ältesten sein, welche zwei Kapellen der Klosterkirche schmücken. Auf einem

---

[1] Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 615 ff. So sind die Malereien im Chor der Kirche von Oberwinterthur aufs neue übertüncht worden.

[2] Abgeb. bei v. Wyß, Geschichte der Abtei Zürich, in den Mittheil. der antiquar. Ges. das., B. VIII, Taf. I. F. Keller fand das Bild wohlerhalten, allein auf Anordnung eines Kirchenvorstehers mußte es wieder mit Tünche bedeckt werden. Als sich Didron seinerzeit darüber beschwerte, meinte jener: ‚erstens sei das Bild katholisch, zweitens wüst und alt‘. Rahn S. 617, Anm. Ueber den Bilderstürm in Basel gibt der Brief des Erasmus an Pirkheimer (12. Mai 1529) Aufschluß. Vgl. auch Waagen, Deutschland, II, 264.

teppichartigen Muster sah man Schild und Helmzier der Geßler von Brunegg, darunter folgt ein schmaler Fries mit Einzelfiguren, in ruhiger Haltung vom weißen Grunde sich abhebend; zur Linken sieht man darin, von einem Bogen überragt, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes [1], zur Seite die zwölf Apostel, zur Rechten eine Gruppe von Heiligen. Der Stil dieser Flachmalerei erinnert an die Glasbilder im Schiff der Kirche und läßt vermuthen, daß sie gleichzeitig mit diesen, also nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, entstanden sind.

Ein bedeutender Mittelpunkt für die Malerei des vierzehnten Jahrhunderts scheint auch Basel gewesen zu sein; dafür zeugen wiederholte Berufungen dort ansässiger Künstler. Aber auch hier ist nur wenig erhalten. Die nicht unbedeutenden Deckenbilder der Krypta im Münster mögen, die älteren Theile betreffend, bald nach dem Umbau von 1356 entstanden sein [2]. Von den beiden ersten Gewölben enthält das äußerste, gegen Süden, Scenen aus dem Leben der hll. Martinus von Tours und Margaretha. Die Bilder der mittleren Abtheilung erzählen das Jugendleben Christi, Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten. Die Motive setzen sich nur aus den nothwendigsten Personen zusammen und sind flach auf weißem Grunde, mit geringer Andeutung von Lokalität gemalt; auch die Scala der Töne bleibt eine sehr beschränkte, am beliebtesten scheint helles Grün. In den Heiligen findet sich eine der Kölner Schule verwandte Anmuth, die Köpfe sind rundlich, voll, im Verhältniß etwas groß, die Gewandung ist flüssig und noch im frühgotischen Charakter gehalten. Sehr verschieden von diesen Bildern sind die des dritten, südlichen Gewölbes, die Jugendgeschichte Mariä darstellend. Hier sieht man eine kräftige Modellirung, in den nackten Theilen mit Grau, in den Gewändern mit dunklerem Lokalton, aber die Zeichnung ist viel geringer, die Köpfe sind derber und ausdrucksloser, die Gewänder schwerfälliger und monotoner. Die dritte Gruppe von Bildern, in der kleinen Concha, ist wohl gleichzeitig mit den übrigen entstanden, jetzt aber durch spätgotische Uebermalung verändert.

Im Westen des Landes sind, außer einem zierlichen Wandbilde der Verkündigung, im Kreuzgang der Stiftskirche zu S. Ursanne, keinerlei Werke zu nennen, auch im Süden des Landes nur die Arbeiten an der Fassade von S. Biagio bei Bellinzona. Zur Linken des Eingangs sieht man ein Bild des hl. Christophorus, auf einen Baum gestützt und den Christusknaben tragend, umgeben von einem Rahmen schön stilisirten Blattornamentes und übereck gestellter Quadrate mit Brustbildern von Heiligen; im Tympanon des rundbogigen Portals Halbfiguren der Jungfrau mit dem Kinde und zweier männlichen Heiligen, über dem Bogen ein Heiliger, daneben die Verkündigung, welche anmuthige Gestalten mit rundlichen Köpfen darbietet. Die Ausführung ist sehr einfach.

---

[1] Abbild. bei Rahn S. 619. [2] Vernouilli, Deckengemälde des Münsters, Basel 1878.

Auch in den Profangebäuden der Schweiz sind Reste von Wandmalerei zum Vorschein gekommen. Man pflegte da wohl zur Erinnerung an festliche Turniere das Innere von adeligen Häusern mit heraldischen Emblemen zu verzieren[1]; so sah man bis zum Jahre 1861 im Hause ‚zum Loch' in Zürich die Deckenbalken eines großen Saales mit zahlreichen Wappenschildern bemalt, etwa aus der Zeit von 1305—1306 datirend. Auch die Lust an Minne und anderer Kurzweil, an Fahrten irrender Ritter, an Schwänken und Fabeln, selbst an wissenschaftlichen Dingen, gab Anlaß zu bildlichen Darstellungen. Im thurgauischen Schlosse Siebenfels war der Saal mit Bildern aus dem Minneleben versehen[2]; auch minder harmlose Scenen kamen vor, so in einem Hause zu Winterthur[3], genannt ‚zum Grundstein'.

Ansprechender waren die jetzt zerstörten Bilder in einem Hause zu Konstanz, das vom Dach bis zum Boden damit bedeckt war[4]. Der Besitzer mag sich durch Weberei ein Vermögen erworben haben, denn er war bemüht, in einem Cyklus den verschiedenen Hantierungen dieses Gewerbes ein Denkmal zu setzen, und zwar von der Flachsbereitung bis zum Bade, welches den Arbeitern wöchentlich oder monatlich bereitet wurde. Diese Motive repräsentirten Frauen, einzeln oder paarweise, zuweilen mit Kindern, bunt vom hellen, einfarbigen Grunde sich abhebend. Nach den weichen, fließenden Massen der Gewänder, den zierlichen Bewegungen, rundlichen, mit Lockenhaar oder Kränzen geschmückten Köpfen zu urtheilen, mußten diese Bilder aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stammen. Andere, in einer ‚hohen Kammer' befindliche Malereien stellten in medaillonförmiger Umrahmung je eine Scene des Sieges weiblicher List über männliche Schwäche dar; man sah hier Adam und Eva, Samson und Delila, David und Bathseba, ferner den Zauberer Virgil, Aristoteles von Phyllis gelenkt, Tristan und Isolde, Geschichten, die auch in der damaligen Literatur mit Vorliebe behandelt wurden.

---

[1] H. Zeller-Wertmüller, Die heraldische Ausschmückung einer züricher Ritterwohnung, in den Mittheil. der antiquar. Gesellschaft das. B. XVIII, Heft 4. Vgl. Rahn S. 625.

[2] Puppikofer, Der Kanton Thurgau, 1837, S. 12. Man sah in einer Weinlaube eine geputzte Frau, welche an einem Faden einen wilden Mann führte, der sprach: ‚Ich bin haarig und wild, und fuert mich ain wiplich bild'; die Frau, auf ein schwebendes Herz weisend, entgegnete dem Unhold: ‚Ich zaig dir min anmuot, wie min herz fliegen tuot.'

[3] Hafner, Kunst und Künstler in Winterthur, 1872, S. 12.

[4] Mone, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, B. XVII, Karlsruhe 1865, S. 284 f. Ettmüller, Die Frescobilder in Konstanz, Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, B. XV, Heft 6. Durchzeichnungen enthielt die Wessenberg'sche Sammlung in Zürich. Vgl. Rahn S. 626, Anm. Abbild. bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 412.

Mit solchen Darstellungen versah man auch Teppiche, die nicht nur Altäre, Mauern der Kirchen und Chorgestühl bedeckten, sondern auch in Schlössern und reichen Bürgerhäusern hinter den Sitzbänken die Wandverkleidung ausmachten. Zu den seltensten Arbeiten gehörten wohl jene Tapeten, welche die Königin Agnes von Ungarn 1325 dem Kloster Engelberg geschenkt haben soll, und von denen jetzt noch ein geringer Ueberrest, zu einem Meßgewande verbraucht, in der Sacristei daselbst zu finden ist [1]. Größeren Werth hat die berühmte Tapete, welche von F. Keller 1849 in Sitten entdeckt wurde, gegenwärtig im Besitze der Familie Odet zu S. Maurice [2]. Dem Costüm nach gehört sie ins vierzehnte Jahrhundert; Herkunft und Bestimmung, sowie Größe sind jedoch unbekannt, da sich nur ein Streifen erhalten hat, und das Ganze aus mehreren Theilen zusammengesetzt war. Die Compositionen zeigen einen Tanz von Männern und Frauen; dann folgen Kampfscenen, zu unterst sechs Motive aus dem Leben des Oedipus, einer mittelalterlichen Quelle entnommen. Genannte Bilder treten in der Naturfarbe der Leinwand, weiß auf schwarzem Grunde, hervor, während die Bordüre, mit Halbfiguren mythischer Wesen, solche auf rothem Grunde absetzt. Da sich keine wirkliche Bemalung nachweisen läßt, ist nur Typendruck anzunehmen, wofür auch die genaue Uebereinstimmung der sich wiederholenden Figuren und fehlerhaftes Ansetzen der Typen sprechen muß. Die Zeichnung ist eine schlicht lineare, doch kommen auch landschaftliche Hintergründe vor. Trotz beschränkter Mittel sind die Scenen lebhaft und wirksam vorgetragen, die Köpfe ausdrucksvoll, Haltung und Bewegung der Figuren sicher und fest. Rahn vermuthet in dieser schönen Tapete italienische Arbeit, ‚da dort in der That schon im dreizehnten Jahrhundert der Gebrauch von Zeugdrucken, der pallia holoserica, ein sehr ausgedehnter war. Während nämlich, seit Ende des Jahrhunderts etwa, die sicilianischen und spanischen Manufacturen allmählich zu sinken begannen, hatten sich besonders in Toscana und Oberitalien zahlreiche geübte Kräfte herangebildet, die mit billigeren Zeugdrucken jene orientalischen Producte vom europäischen Markte verdrängten‘ [3].

Die Miniaturmalerei scheint erst seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts wieder mehr geübt worden zu sein, da am Schluß der romanischen Epoche ein allgemeines Sinken dieses Kunstzweiges erfolgte. Der Grund liegt, außer in der Säcularisirung der Kunst, auch darin, daß die Regel in den großen Stiftern erschlafft und verweltlicht war, daß die neueren Orden mehr

[1] Rahn S. 627.

[2] Ferd. Keller, Die Tapete von Sitten, in den Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, B. XI, Heft 6. Durchzeichnungen in der Sammlung der Ges. Vgl. Rahn, in der Anm.

[3] S. 628 f. Unter allen bekannten Stoffen scheint die Tapete von Sitten das einzige Beispiel eines vor Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts verfertigten Bilddruckes. Rahn S. 629.

praktischen Zielen huldigten und die Wissenschaft nicht mehr jenen encyklopädischen, der Malerei günstigen Charakter, wie im früheren Mittelalter, an sich trug. Die Zeiten, wo Beschäftigung mit den Wissenschaften nur Geistlichen oblag, waren längst vorüber, und das aufstrebende Bürgerthum konnte eines mittleren Grades von Bildung nicht mehr entbehren; schon zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt der Sänger Hadloub eine große Zahl von Liederbüchern, welche der kunstliebende Ritter Maneß und sein Sohn in Zürich gesammelt hatten [1].

Die Miniaturen suchen in jener Zeit kräftige Harmonie der Farben und gefällige Abwechslung zwischen den einzelnen Bildern zu erreichen, daher auch naturwidrige Bemalung von Landschaft, Thieren und Beiwerk stattfindet. Ein fabrikmäßiger Zug macht sich in derartigen Arbeiten der Schweiz aus dem vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts bemerklich. Die Farben sind Gouache; neben kräftiger Modellirung tritt oft eine derbe Zeichnung mit dicken und schwarzen Contouren auf.

Die reichste Sammlung des Minne- und Meistergesanges bietet der jetzt wieder Deutschland, und zwar der Heidelberger Bibliothek, angehörige Manessesche Codex, dessen Grundbestandtheile vielleicht in der heutigen Nordostschweiz, und zwar in Zürich, entstanden sind [2]. Allerdings fehlt der Beweis für die Identität der von den Manesse veranstalteten Liedersammlung mit dem ehemals Pariser, jetzt Heidelberger Codex; denn es ist weder eine hierauf bezügliche Nachricht, noch eine jenen verdienstvollen Sammlern gewidmete Abbildung vorhanden. Ein anderes Bedenken hat außerdem Pfeiffer [3] gegen die Manessesche Autorschaft des Heidelberger Codex erhoben, daß nämlich Hadloubs Dichtungen nicht in besserer Gestalt darin verzeichnet sind, da er sie ja aus erster Quelle haben konnte; doch hat Lachmann [4] hinwiederum gefunden, daß die Handschrift, ebenso wie die Weingartener, durch schwäbische Formen sich auszeichnet. Indessen ist zu beachten, daß zahlreiche, in dem Codex vertretene Dichter aus einem Gebiete stammen, dessen Mitte Zürich einnimmt, also aus den Kantonen Bern, Aargau, Basel, aus den Gegenden des Rheins und Bodensees; es liegt demnach sicher heimatliches Interesse dem Abfassen jener Sammlung zu Grunde. Dann bedeutet die Zeit der Manesse, wie Rahn hervorhebt [5], den Höhepunkt geistiger und materieller Blüte jener Stadt. Schon 1270 hatte Propst Heinrich Maneß dem Sänger Konrad von Mure die Leitung seiner Stiftsschule übergeben, und Hadloub nennt eine stattliche

[1] Rahn S. 630. Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, I, Heft 8.

[2] Vgl. Rahn S. 633. Diese Ansicht ist zuerst von Bodmer, dann öfters vertreten worden und gründet sich auf das Gedicht des züricher Sängers Hadloub, worin er die Verdienste zweier Manesse, des Ritters und Rathsherrn Rüdiger, wie seines 1297 verstorbenen Sohnes Johannes, um die Sammlung alter Lieder preist.

[3] Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart, 1843, V, S. XI.

[4] Vorrede zum Walther von der Vogelweide. [5] S. 634.

Zahl von Repräsentanten und Verehrern des Minnesanges, welche öfters nach Zürich kamen, oder dort wohnten.

Der Codex[1] enthält auf 429 Blättern Lieder von 142 Dichtern, mit 141 Illustrationen. Die Anfänge der Strophen und Lieder sind durch bunte Initialen, mit zierlichen kalligraphischen Schnörkeln, aber ohne figürliche Darstellungen, ausgezeichnet; den meisten Autoren steht ein größeres Bild voran, welches zuweilen die ganze Seite einnimmt. Ebenso wie am Text, haben auch an den Illustrationen verschiedene Hände gearbeitet, denn die späteren sind minder sorgsam behandelt und weniger lebhaft colorirt.

Zahlreiche Bilder des älteren Theils, welcher an der Grenze des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mag, scheinen Copien gleichzeitiger oder älterer Originale zu sein, wenigstens stimmen sie mit jenen der Weingartener Handschrift[2] und zweier der Berliner Bibliothek angehörigen Fragmente überein[3]. Vermuthlich sind alle drei älteren Vorbildern entlehnt, daneben kommen aber auch selbständige Compositionen vor. Die Reihe eröffnet ein deutscher Kaiser, vermuthlich Heinrich VI., ihm folgen Könige, Fürsten und Grafen, dann die alten Meister und ihre Schüler. Der Inhalt des Liedes bezieht sich auf ritterliches und häusliches Leben, Frauen- und Minnedienst, Abenteuer und Sängerfahrten.

Die Illustrationen wurden zunächst mit der Feder roth umrissen, dann mit dem Pinsel ausgemalt und im Contour nochmals und zwar schwarz übergangen. Hierbei ist zu bemerken, daß der Heidelberger Codex kräftigere und deckendere Farben, als die anderen zwei, überhaupt eine viel sorgfältigere Ausführung erkennen läßt, während er zugleich den Berliner Miniaturen in der Anwendung des Goldes und Silbers näher steht, beide aber an Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Schilderei übertrifft. In allen dreien ist der Mangel an kräftigen Typen ersichtlich, selbst die Unterscheidung der Geschlechter bei langen Gewändern nicht immer möglich, während in Costüm und Waffen sich Naturbeobachtung, selbst ein gewisser Naturalismus ausspricht; die Lokalität wird angedeutet, zuweilen fehlt auch jede Angabe des Bodens. Ritterliche Scenen sind mit besonderer Lebhaftigkeit vorgetragen, so Einzelkämpfe, Turniere, Reitergefechte; in zwei Bildern sieht man König Konradin und den Markgrafen von Meißen auf der Falkenjagd, dann Ritter

---

[1] Nach Laßberg (Briefwechsel mit Uhland, S. 20) ist die Sammlung für Heinrich von Klingenberg, Bischof von Konstanz, angefertigt. Vgl. noch über die Schicksale des Codex: Mathieu, Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850, S. VII; sowie Raumer, Gesch. der germ. Philologie, München 1870, S. 55—59 und S. 255 ff. Neuerdings wurde der Codex publicirt von F. X. Kraus.

[2] In der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart, abgebildet im V. Bande der Bibliothek des literar. Vereins das., 1843. Pfeiffer versetzt diesen Codex in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts; vgl. a. a. O. S. IX.

[3] v. d. Hagen, Bildersaal altdeutscher Dichter, Berlin 1856, S. 11. 12. 63. 76.

mit ihren Damen, im Walde rastend. Aus dem Leben der Sänger finden wir Eberhard von Sax vor dem Altar der Madonna knieend und ihr ein Loblied überreichend, Heinrich von der Mure das Mönchskleid empfangend, dann häusliche Scenen, Tänze und Bad, zuweilen mehr als naiv geschildert. Den Minnedienst sieht man in zahlreichen Abenteuern gefeiert; besonders zeichnet sich darin auch der Sänger Hadloub aus, da er nur schwer zu seinem Ziele gelangen kann, der Anerkennung seitens der von ihm verehrten Frau, obgleich er ihr, als Pilger verkleidet, seine Reden von der Minne ans Gewand heftet. Auch bei Belagerungen sieht man dem Minnedienst durch an Pfeile geheftete Briefe gehuldigt[1].

Eine zweite bilderreiche Handschrift, der Tristan, in der Münchener Staatsbibliothek, soll ebenfalls in der Schweiz, und zwar für einen Ritter von Hohenems gefertigt worden sein[2]. Aus dem Umstande, daß sie nicht nur das Gedicht Gottfrieds von Straßburg, sondern auch die Fortsetzung des Ulrich von Türheim enthält, wäre zu schließen, daß sie erst nach dem dreizehnten Jahrhundert entstanden ist; damit stimmen denn auch die Costüme und zierlichen Bewegungen überein. Auch hier besitzen die Initialen rein ornamentalen Charakter und sind theilweise vergoldet, während die 45 Miniaturen besondere Blätter einnehmen. Die Anordnung der Figuren ist zumeist kunstlos, nur die ersten Bilder zeigen Versuche einer besseren Compositionsweise. In der starken Ausbiegung, dem gefühlvollen Ausdruck, den Langfalten, welche an den Füßen, wie vom Winde gebauscht, aufwallen, prägt sich der Charakter gotischer Miniaturen des vierzehnten Jahrhunderts deutlich aus. Nirgends findet sich perspectivische Kenntniß angedeutet oder Raumgefühl entwickelt; Bäume erscheinen in der älteren Pilzform, mit rein ornamentalem Charakter, dazu Andeutungen von Lokalität durch Thürme, Pforten, Bogen. Die Figuren heben sich in leichter und heller Wassermalerei — wobei die Lichter durch das Pergament gebildet und die Wangen roth betupft werden — von einfarbigem Grunde ab und lassen oft ganz vernachlässigte Zeichnung erkennen. Gold findet sich an Geräthen und Waffen, die aber keine besondere Naturtreue verrathen. So ist der künstlerische Werth dieser Bilder dem culturhistorischen entschieden untergeordnet, während der sich gleichbleibende Charakter der Schrift auf handwerklichen Betrieb, das heißt Theilung der Arbeit von Schreiber und Illustrator, hindeutet.

Die von Rahn[3] geschilderte Wappenrolle in Zürich ist als Urkunde mittelalterlicher Heraldik merkwürdig. Sie befindet sich jetzt im Museum der

---

[1] Abbildungen in den Abhandlungen der Berliner Akademie, 1852, Taf. VI; 1853, Taf. IV. Bodmer, Proben und Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, B. I, VI. v. d. Hagen, Bildersaal, S. Galler Neujahrsblatt 1868. Vgl. auch die übersichtliche Inhaltsangabe von Rahn S. 638 f.

[2] Cod. germ. N. 51. Kugler, Kl. Schriften, I, 88.

[3] S. 642. H. Runge, Die Wappenrolle von Zürich, herausgegeben von der antiquar. Ges. das., 1860.

antiquarischen Gesellschaft daselbst und setzt sich aus einzelnen schmalen, gehefteten Pergamentstreifen ungleicher Größe (jetzt noch 13) zusammen. Ihre Entstehung ist zwischen 1336—1347 anzunehmen, wozu auch der Stil der Wappen paßt, da sie noch keine Helmdecken zeigen. Die Malerei ist in Wasserfarben, ohne Modellirung auf Kreidegrund ausgeführt und dann mit Firniß überzogen, womit eine der Oelmalerei ähnliche Wirkung erzielt ist. Die meisten Wappen repräsentiren den in Zürich, Aargau, am Rhein und Bodensee ansässigen Adel, wodurch sich auf den Ursprung schließen läßt. Trotz einiger Roheit wirkt die Zeichnung energisch und charaktervoll, zumal bei den heraldischen Thieren.

Nicht unbedeutend ist eine etwas ältere Handschrift, die Weltchronik des Rudolf von Ems nebst Strickers Werk ‚Karl der Große' enthaltend, jetzt in der Stadtbibliothek zu S. Gallen[1]. Von den Illustrationen sind 47 noch übrig, es müssen aber viel mehr gewesen sein[2]. Sie geben Scenen aus dem Alten Bunde, von Kain und Abel bis Salomo, dann aus der Geschichte Kaiser Karls und der Rolandssage, meist zu zwei auf einem Blatt vereinigt; nur die letzten Bilder der Chronik nehmen die ganze Seite in Anspruch. Auch hier ist von Raumgefühl nicht die Rede, sondern die Figuren erscheinen, wie im älteren romanischen Stil, reihenweis übereinander geschichtet. Costüme, Waffen, Schilder bieten auch hier werthvolle Belehrung, wie denn überhaupt kriegerische Scenen mit Vorliebe behandelt sind. Bei weiblichen Gestalten sieht man eine starke Ausbiegung des Körpers, aber Köpfe und Hände sind fest und sicher gezeichnet, ebenso die langen, ruhigen Falten der Gewänder. Das Colorit ist nicht ohne Reiz, aber oft naturwidrig, und alle Figuren sind mit derben Contouren versehen.

Von Miniaturen religiösen Inhalts wären noch diejenigen einer Bibel in der Stadtbibliothek zu S. Gallen[3] zu nennen, welche sehr zart mit der Feder umrissen und mit gebrochenen Deckfarben illuminirt sind. Wir finden hier manche der älteren Kunst angehörige Personificationen: Synagoge und Kirche, eine Darstellung des Lebensrades, auch zahlreiche Drôleries, darunter Thiere als Mönche gekleidet und in possenhafter Weise sich geberdend, Halbwesen und Ungeheuer phantastischen Charakters.

Noch am Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich die Herrschaft des idealen Stils in den Monumenten der Schweiz, so (bei der Plastik) an den Statuen am Fischmarktbrunnen zu Basel, welche in Haltung und Ausdruck noch völlig die Gotik repräsentiren, obgleich sie als von 1467—1468 angefertigt urkundlich beglaubigt sind[4].

---

[1] Nr. 302. Vgl. Rahn S. 643. Andere Exemplare in Donaueschingen (1365), Stuttgart (1385). Letzteres ist sehr prächtig mit Initialen und Goldgrund ausgestattet.

[2] Vgl. Scherer, S. Gallische Handschriften, 1859, S. 4. Bartsch, ‚Karl der Große' von dem Stricker, Leipzig 1857.

[3] Nr. 332, aus dem vierzehnten Jahrhundert. [4] Rahn S. 645.

In den ersten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts mögen auch die Wandbilder in der Pfarrkirche zu Thun entstanden sein. Sie befinden sich in der quadratischen Halle des Thurmes und sind auf blauem Grunde in einfacher linearer Manier, ohne Angabe von Schatten, sicher und zierlich entworfen. Das Colorit ist hell, schwarze Contouren umziehen die Leiber, welche sich in geschwungener Linie mit schöner, flüssiger Gewandung anmuthig und gefühlvoll präsentiren[1]. Wir sehen hier den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, zur Seite Gruppen von Heiligen, darunter S. Michael, die Seelen wägend, Katharina, Barbara und Margaretha. Das zweite Bild zeigt uns die Verkündigung in eigenthümlicher Auffassung: Gott Vater in der Glorie hält ein nacktes Kind auf seinen Armen und wendet es Maria zu, welche unten neben dem Engel Gabriel kniet. An dritter Stelle finden wir die Anbetung der Könige und zwar in einer bewegten, organisch aufgebauten Composition mit naturalistischer Färbung, so die Grenze einer neuen Epoche andeutend, während die beiden ersten noch den alten Stil repräsentiren. Wir haben hier drei unterscheidbare Gruppen. Im Mittelpunkt sitzt Maria innerhalb eines Rundbogens mit dem Kinde, welches nach den ihm dargebotenen Gaben langt. Den Königen, von welchen nur der vorderste kniet, folgt eine stattliche Reiterschaar, so die zweite Gruppe bildend, während an der anderen Seite die Donatoren, von ihren Schutzheiligen geleitet, der Scene assistiren. Die ritterlichen Costüme sind mit Interesse dargestellt und verkünden, ebenso wie das Behagen an der Entfaltung einer bewegten Scenerie, den Geist einer neuen Epoche.

Der handwerkliche Betrieb der Kunst anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts wird übrigens durch einen 1418 abgeschlossenen Vertrag zwischen dem Rath und Meister Hans Tieffental in Schlettstadt genügend illustrirt[2]. Dieser sollte für 300 Gulden die Kreuzkapelle in Basel decoriren und erhielt dazu Vorschriften über die Gegenstände: die Decke ist nach der einer Kapelle in Dijon zu behandeln, mit Laubornament und erhabenen, vergoldeten Sternen, die Wände mit Stoffmalerei und einem Gemälde von Thieren oder Pfauen. Der Rath stellt die Gerüste, liefert die blaue Farbe für die Decke auf Kosten des Malers, der dann Gold und die übrigen Farben selbst zu besorgen hat. Die Freiheit des Geistes litt nun zunehmend unter den kargen Anschauungen des Bürgerthums, und größere Stoffe epischer Dichtung verloren sich mit dem Hauch idealer Begeisterung und ritterlicher Denkweise. Der nüchterne Sinn des Zeitalters wendet sich dem Nächstliegenden zu, ohne die Kraft, es zu beseelen und in eine reinere Sphäre emporzuheben. Die heilige Geschichte nimmt mehr und mehr den burlesken und possenhaften Charakter mancher

[1] Abbild. bei Rahn S. 645.

[2] Vgl. Fechter, bei Streuber, Basler Taschenbuch für 1856, S. 175 f. Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge, II, 155 ss.

geistlichen Festspiele an, ja man gefällt sich in kleinlicher Darstellung des Häßlichen und Schreckhaften.

Wir haben bereits den allgemeinen Charakter der Glasmalerei, ihre Stellung und Bedeutung im gotischen Bauwerk, einleitend berührt und wollen jetzt, ehe wir den Monumenten dieser Epoche in der Schweiz nähertreten, dem Technischen einige Beachtung widmen.

Die Glasmalerei vertritt ihrem innersten Wesen nach, im Gegensatz zur opaken Wand- und Tafelmalerei mit lichtstrahlenden Flächen, welche das Formgefühl und der ausgeprägte Farbensinn des Mittelalters in harmonischer Weise zu beleben verstand, eine vorwiegend decorative Seite der Kunst. Besonderheiten der Technik kamen hinzu, die Anordnung der Gegenstände in dem vorhandenen Raum zu modificiren. Zunächst vermochte man nicht, auf jeder der Glaspartikeln, aus denen mosaikartig ein Bild zusammengesetzt wurde, mehrere Farben aufzutragen, sondern jede mußte in Blei gefaßt werden, und eiserne Querstangen schützten in angemessenen Entfernungen dieses elastische Gefüge vor dem Anprall des Windes. Nach diesen Abtheilungen richteten sich zumeist die darzustellenden Objecte, während die dunklen Umrisse der Verbleiung die Linien der Zeichnung markirten. Perspectivische Wirkung zu erreichen, war zunächst wegen Kleinheit der Gegenstände ausgeschlossen; auch mußte jede Häufung in der Composition vermieden, dieselbe vielmehr in größter Einfachheit mit Sonderung der Gruppen vorgeführt werden. Noch in der gotischen Epoche finden sich deshalb jene dem romanischen Stil angehörigen Medaillons, welche Uebersichtlichkeit der Handlung bezwecken. So entwickelte sich mit Hilfe technischer Bedingungen aus dem feinen Kunstgefühl und dem ausgeprägten Farbensinn des Mittelalters ein Stil, welcher, gegensätzlich zur Oel- und Wandmalerei, nicht plastische Wirkung und Täuschung anstrebt, sondern eigentliche Flächendarstellung, daher denn auch bis zum fünfzehnten Jahrhundert statt des natürlichen Hintergrundes teppichartige Muster in Geltung bleiben. Die figürlichen Darstellungen mit architektonischer Umgebung mußten dem allgemeinen Rahmen stilistisch sich anfügen, zugleich aber auch mit innerem Gehalt und coloristischer Wirkung denselben beherrschen. Der mittelalterlichen Kunstsprache in ihrer symbolisirenden Kraft war es eigen, in wenigen Figuren die inhaltreichsten Momente biblisch-historischer oder legendarischer Stoffe zusammenzufassen, durch Energie der Bewegung und des ganzen körperlichen Ausdrucks ein allgemein verständliches Bild inneren Lebens dem Beschauer vorzuführen und diese zwar kräftig, aber doch nur silhouettenartig vom teppichartigen Grunde sich abheben zu lassen.

Gründlich und meisterhaft haben jene Künstler des Mittelalters ihrer Aufgabe entsprochen, dem durchscheinenden, lichterfüllten Stoff eine für den freudigen Charakter der gotischen Kirche bedeutsame und angemessene Stellung anzuweisen, ohne die höheren, leitenden Gesichtspunkte der Unterordnung unter das architektonische Princip zu verlieren. Durch rhythmischen Wechsel von

Formen und Farben, durch fein abgewogene Beziehungen des Figürlichen zum Ornamentalen, und umgekehrt, haben sie es vermocht, diesem Kunstzweige eine eigenartige, symbolische Bedeutung zu verleihen, Herz und Auge zu fesseln, im geistreichen Spiel der Linien und Farben immer neue Reize zu entfalten, deren Geheimniß der heutigen, oberflächlichen Imitationswuth völlig unerreichbar sein und bleiben wird, da sie keine Berührung mit dem gesetzmäßigen Kunstleben und den Idealen jener Epoche anstrebt.

Noch in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts waren alle den Glasmalern zu Gebote stehenden Hilfsmittel verhältnißmäßig beschränkter Natur: man ließ sich an dem mosaikartigen Gefüge der einzelnen Stücke genügen, welche außer dem Lokalton nur die Schattirung des eingebrannten Schwarzlothes zeigten; dazu kam wohl vereinzelt eine dritte Farbe, das sogenannte Kunstgelb, welches erst nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts häufiger auftritt[1]. Die Erfindung des sogenannten Ueberfangglases, das heißt des Aufschmelzens einer zuerst nur rothen, dann andersfarbigen Platte auf eine weiße, vermehrte die Scala der Töne; denn man konnte jetzt durch Aus- und Abschleifen diese zweite Farbe beliebig verdünnen und theilweise ganz entfernen, auch anderes einschmelzen, so daß die einzelne Platte jetzt mit Gelb und Schwarzloth vier Farben enthielt. Gelb mit Blau erzielte Grün, das früher nur in Theilstücken des Glases, nicht als aufgetragener Farbenton zu haben war, so daß sich der Künstler in den Stand gesetzt sah, größere Partien des Bildes ohne Verbleiung mit abwechselnden Tönen herzustellen, in Anwendung malerischer, nicht bloß mosaikartiger Technik. Die Entfaltung des Realismus übt dann auch auf die Glasmalerei einen und zwar verhängnißvollen Einfluß; denn hier zeigten sich vornehmlich die ihr gesetzten Schranken: plastische Illusion, malerische Anordnung des Ganzen traten in Widerspruch mit den Bedingungen des Stoffes und seiner Farben, ebenso wie mit der Gesetzmäßigkeit des architektonischen Rahmens, denn die Glasmalerei ist vornehmlich die Blüte und wohl die zarteste Blüte der Architektur. Als sie die Aufgabe übernahm, welche in der romanischen und zum Theil in der gotischen Epoche die Wandmalerei gelöst hatte, kam sie zunächst in Conflict mit dem ihr eigenen und nothwendigen Princip der Composition. Größere, frei entwickelte Scenen auf natürlichem Hintergrund wurden durch die steinernen Pfosten zerrissen, dann mußte aller fein abgewogene Reiz des transparenten Colorits vor den Ansprüchen an Licht- und Schattenmassen, ja selbst an Luftperspective weichen: die Natur des Gegenstandes forderte ihre Rechte ohne Bedenken für Stoff und Farben und deren Existenzberechtigung im Rahmen des Ganzen, sowie ohne Aussicht, das zu gewähren, was auf dem nur seitwärts beleuchteten Tafelbilde oder der Wand möglich war. Wie Glänzendes auch die moderne Technik späterhin an und für sich zu leisten ver-

[1] Vgl. Rahn S. 688. So an einem Chorfenster in Königsfelden.

mochte: zur Hebung des Ganzen hat sie nie beigetragen, da sie, ihrem materiellen und sinnlichen Wesen nach, dem Gestaltungsprincip des Mittelalters, welches auf hoher Kenntniß der Stoffe und ihrer naturgemäßen Wirkung beruhte, feindlich bleiben mußte und so die Harmonie, Ruhe und Einheit der im Gotteshause zur Ehre des Höchsten wie zu einem Hymnus vereinigten Künste zerstören half.

Eines der schönsten Monumente der Glasmalerei bieten die Fenster in der Kirche des ehemaligen Klosters zu Königsfelden[1], und zwar im Chor, einem stattlichen, langgestreckten Bau mit dreiseitigem Abschluß. Der Inhalt besteht theils in figürlichen Compositionen innerhalb von Medaillons, oder eines architektonischen Rahmens, theils in Einzelgestalten, mit wohldurchdachter Abwechslung. Allerdings fehlt zum Genuß dieser Farbenpracht jetzt meist die entsprechende Folie, der harmonische Eindruck des Ganzen, wie ihn mittelalterliche Dichter und Theophilus Presbyter als den Abglanz des Paradieses, oder als Abbild des Frühlings, mit Blumen und Grün in Wald und Flur, empfunden haben. Diese dem Mittelalter eigene Farbenlust überkleidet nicht nur die Härten der gotischen Architektur mit Blütenschmuck, sie ist der wirkliche Ausdruck innerer Harmonie, des freudigen Bewußtseins der im Christenthum der Welt gewordenen Erlösung, welche auch von der Natur den Fluch genommen und sie dem Reiche Gottes neu erworben hat. Man glaube nicht, daß die farbenprächtige Glasmalerei dazu diente, ein mystisches Dämmerlicht zu erzeugen. ‚Diese Auffassung war dem Mittelalter fremd. Der Reiz, den die Zeitgenossen an solchen Werken empfanden, war weit entfernt von einer künstlichen Stimmung, vielmehr derjenige einer heiteren natürlichen Schönheit, einer Pracht, die ihnen die Kirche gleichsam als Abbild einer verklärten Welt erscheinen ließ.‘[2]

Von den elf Fenstern zu Königsfelden haben acht ihren Bilderschmuck fast vollständig erhalten. Jedes derselben wird durch steinerne Pfosten in drei schmale Abtheilungen zerlegt, welche unter Spitzgiebeln frühgotischen Stils in der mittleren Abtheilung die Hauptereignisse, in den Seitenflügeln einzelne Heilige oder Nebenfiguren enthalten, während die Gestalten der Apostel zwei der Fenster ganz in Beschlag nehmen. Diese schönen Glasmalereien sind eine Stiftung österreichischer Herzöge und Fürstinnen, deren Portraits noch jetzt in den untersten Feldern erhalten sind, und entstanden in den Jahren 1324—1351[3]. Eines der ältesten Fenster, wohl bald nach Gründung des Klosters angefertigt, ist das mit der Legende der hl. Anna, dann folgt jenes mit den Aposteln, an der Nordseite (1320—1324), und das der hl. Clara (vor 1336), während die Legende des Täufers und der

[1] Die Kirche wurde zum Andenken an den ermordeten Kaiser Albrecht erbaut und schon 1320 geweiht. [2] Rahn S. 597.

[3] Herrgott, Monum. dom. Austriac., III, p. II, pag. 26; tab. XIX, nr. 2; tab. XXI, nr. 1. 4. 7. Pez, Script. rer. Austr., II, col. 797.

hl. Katharina schwerlich vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts zur Ausführung kam.

Die Darstellungen beginnen am unteren Theil der Fenster und setzen sich nach oben fort, hin und wieder von Nebenfiguren unterbrochen, die als Vermittler zwischen den einzelnen Medaillons auftreten. Den Mittelpunkt bilden die drei Fenster des Chorschlusses, mit Scenen aus dem Leben Christi bis zur Ausgießung des Heiligen Geistes, welchen sich das Leben Mariä und des Täufers anschließen. Dann folgen die Apostel unter gotischen Spitzgiebeln, während die Legende der beiden Ordensheiligen Clara und Franciscus, wie die Geschichte des hl. Paulus, mit derjenigen der hl. Anna wechseln[1]. Das Colorit ist noch das einfache der älteren Zeit in mosaikartiger Zusammenstellung, doch kommt schon das Kunstgelb vor, welches nebst dem Schwarzloth die einzige Malfarbe bildet; auch die alten Teppichmuster sind vorhanden. Die Hauptbilder zeichnen sich durch Mannigfaltigkeit im einzelnen aus, während bei den Nebenfiguren Wiederholungen auftreten; dabei ist der Vortrag klar und eindringlich, dem Material vollkommen angepaßt und die Benützung des gegebenen Raumes eine sehr verständige, daher sich auch die ruhigsten Scenen deutlich präsentiren. Zu den schönsten Gebilden dieses Cyklus sind unzweifelhaft die Apostel zu rechnen, bei denen auch technisch große Sorgfalt verwendet ist. Auf schlanken Körpern sitzen ausdrucksvolle Köpfe, nur Hände und Füße sind im Bau verkümmert, so bei letzteren alle Zehen gleich lang. Die Gewandung schmiegt sich in schlichten Langfalten dem Körper an, und die Bewegung erscheint frei von der Manier späterer Gotik.

An Farbenglut überragen die Geschichten des Täufers und der hl. Katharina die übrigen, während im Leben der hl. Anna Würde und noble Einfachheit der Erzählung sich bemerklich macht. Die Darstellungen aus dem Leben des Heilandes lassen dagegen an der Häufung und Brechung des Faltenzuges, Ueberlastung der Gruppen und den übertriebenen Gesten ein Sinken künstlerischen Geschmacks erkennen, während in den Passionsscenen des mittleren Fensters wieder einige großartige Züge hervortreten. Das Leben des hl. Franz von Assisi sehen wir dann in fünf, das der hl. Clara in vier Bildern vorgetragen, indem eines, den Tod der Heiligen darstellend, verloren ging. Sehr anmuthig ist die Vogelpredigt erzählt, wobei die Thiere aufhorchend ihre Theilnahme bezeigen, und der Künstler in fast italienischer Weise charakterisirt hat. Aehnliche Züge von Anmuth und naiver Lebendigkeit finden sich im Leben der hl. Clara, wo die Begleiterinnen derselben — in der Scene vor dem Bischof — einen wahrhaft liebenswürdigen Chor bilden. Mit dem schlichten Wesen und der einfachen, gefühlsinnigen Natürlichkeit des frühgotischen Stils verbindet sich hier der weiche Zug des vierzehnten Jahrhunderts.

---

[1] Trefflich publicirt von der Antiq. Gesellschaft in Zürich (Denkm. des Hauses Habsburg), 1867. Text von Th. v. Liebenau und W. Lübke.

Andere nicht unwichtige Monumente der Glasmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert sind diejenigen der früheren Johanniterkirche zu Münchenbuchsee im Kanton Bern[1], wo noch zum Theil die ältere Compositionsweise in Medaillons beibehalten ist. Von acht Chorfenstern zeigen vier Einzelgestalten von Heiligen über- oder nebeneinander geordnet, drei architektonische Motive und schönes Ornament von Weinranken, mit Vögeln dazwischen, während in dem mittleren Fenster Scenen aus der Passion in drei parallelen Reihen enthalten sind. Figuren wie Ornamente lassen in derber Ausführung noch den ernsteren Stil des vierzehnten Jahrhunderts erkennen, und die Wirkung des Ganzen ist, zumal coloristisch, eine sehr einheitliche.

Kleinere handwerkliche Glasmalereien ähnlichen Stils sind diejenigen in den Kirchen von Blumenstein und Köniz im Berner Lande. Wir sehen hier am ersteren Orte, in den Chorfenstern: Christophorus und Magdalena einerseits, dann S. Nicolaus, Margaretha, zu Füßen der letzteren den Stifter, Johann von Weißenburg. Ein drittes Fenster enthält Fragmente zweier Heiligen, von denen der Täufer allein erkennbar ist; über dem Altar sieht man dann noch das jugendliche und bartlose Antlitz Christi. Sämmtliche Figuren stehen auf einfarbigem, ungemustertem Hintergrunde, den Rest der Fenster füllen Wappenschilder und bunte Rosetten. In der ehemaligen Johanniterkirche zu Köniz sind nur einige Chorfenster erhalten, mit Apostelfiguren in halber Lebensgröße, von hagerem Körperbau, auf einfachem Teppichgrunde. Bei sorgloser Zeichnung, nur andeutender Modellation und flüssiger Gewandung ist das Verdienst derselben nicht groß; um so höher muß man das treffliche Ornament schätzen, welches den oberen und unteren Theil der Fenster einnimmt.

Aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stammen die Fenster in der ehemaligen Klosterkirche von Kappel im Kanton Zürich[2], von denen leider infolge des Krieges und sonstiger Barbarei nur noch fünf an der nördlichen Wand des Mittelschiffes erhalten sind. Wir sehen hier Heilige unter hochragenden Baldachinen, darunter, mit einer Ausnahme, gemusterte Felder. Die Figuren stehen auf damastartigem Hintergrunde, dessen Zeichnung aus mit Schwarzloth gemaltem Ornament besteht. Nur zwei Fenster besitzen historische Compositionen, nämlich Christus, Thomas die Wundmale zeigend, und den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, darunter die Verkündigung, mit dem Stifter des Klosters, Walter von Eschenbach. Außerdem erkennt man eine stehende Madonna mit Kind, S. Joseph und Johannes den Evangelisten zur Seite. Letztere Figuren stammen von besserer Hand, sonst bleiben diese Malereien an künstlerischem Werth hinter denen von Königsfelden bedeutend zurück. In den kurzen Proportionen, der manierirten Körperhaltung, den ungeschickten Extremitäten spricht sich ein Rückschritt der Kunst aus; bei

[1] Rahn S. 608. [2] Rahn S. 609 f.

den Gewändern aber ist mit doppelter Färbung eine sehr prächtige Wirkung erzielt, ebenso bieten die Teppichmuster und reichen architektonischen Formen wohl mit das Beste, was sich aus jener Zeit erhalten hat.

Die etwa gleichzeitigen Fenster zu Oberkirch bei Frauenfeld zeigen ein anderes coloristisches System. Hellere Töne und weiße Hintergründe lassen die ruhige Stimmung und Harmonie der älteren Malerei vermissen, dabei ist die Ausführung derb und flüchtig. In den unteren Feldern sind auch hier Teppichmuster vorhanden, darüber in Einzelfiguren Maria mit dem Engel der Verkündigung, S. Laurentius, dann der Gekreuzigte zwischen seiner Mutter und Johannes, überragt von gelben Baldachinen.

Die spätesten unter den Werken biblischen und legendarischen Inhalts aus dem vierzehnten Jahrhundert sind diejenigen vom Staufberg bei Lenzburg im Aargau[1], nämlich drei noch erhaltene Chorfenster, die seitlichen in vier, das Mittelfenster in sechs Abtheilungen Scenen aus dem Leben Christi enthaltend. Die Farbenwirkung ist hier eine bessere und die Modellirung mit grauen Tönen ausgeführt; im Faltenwurf zeigen sich noch die großen, langgezogenen Falten, nur wenige Figuren erscheinen in zeitgemäßer Tracht. Andeutungen landschaftlichen Hintergrundes sehen wir bei der Heimsuchung Mariä.

In Notre-Dame de Valère bei Sitten ist noch ein großes Rundfenster zu nennen, mit schönem Blattornament und Wappenschildern, die sich weiß von schwarz schraffirtem Grunde abheben. Von den übrigen Malereien sind nur noch wenige Proben teppichartiger Muster zu sehen.

F. Oesterreich, Bayern, Sachsen, Hessen und Pommern.

Im elften Jahrhundert war durch die Einfälle der Ungarn Oesterreichs aufblühende Cultur zerstört worden, und manche Künste sanken dahin zu längerem Vergessen. Nur allmählich tauchen wieder kunstliebende Bischöfe und Regenten auf: so lesen wir, daß Friedrich von Wanga, 1207 Bischof von Trient, die Kathedrale mit Hilfe eines italienischen Meisters, Adam de Arognio, erbaute und sie mit Statuen und Bildern verzieren ließ[2]. Rudolf von Habsburg machte sich nicht nur verdient um Herstellung des Friedens im Reich, sondern zeigte auch Liebe zu den bildenden Künsten: so ließ er sein eigenes Bild aus Marmor fertigen[3]; vermuthlich ist noch eine zweite Statue, in der Dominikanerkirche zu Tuln, eine Arbeit seines Zeitalters[4]. In derselben Kirche befinden sich die Monumente Albrechts I. und seiner Gemahlin Elisabeth[5]. Im Jahre 1375 ließ Abt Otto zu Salzburg seine Kirche mit einem silbernen

[1] Rahn S. 613.

[2] Inschrift der Kathedrale in den Monum. eccl. Trid. III, p. II, pag. 50—51. Fiorillo I, 97.

[3] Herrgott, Monum. dom. Austr., IV, p. I, pag. 91.

[4] ibid. III, p. I, tab. XII.

[5] ibid. III, p. II, tab. XVII.

Kreuze, einem Bilde der heiligen Jungfrau und mit einer Altartafel für 80 Gulden versehen[1]. Von einem Glasbilde, den Herzog Albrecht II. und seine Gemahlin nebst Kindern zu Seiten eines Crucifixes darstellend, in der Karthause zu Gamming in Niederösterreich — die er infolge eines Gelübdes 1330 hatte erbauen lassen —, besitzen wir eine ältere Abbildung[2]. Herzog Rudolf ließ im Jahre 1365 eine Tafel der Verkündigung malen[3], und von Albrecht III. gab es ein Portrait, welches in einem älteren Kupferstich erhalten ist[4]; eine zweite Darstellung des Herzogs, zu Pferde, sieht man in den Miniaturen einer deutschen Version vom Rationale des Durandus, welche sich jetzt in der Hofbibliothek zu Wien befindet. Die zahlreichen schönen Miniaturen sind vermuthlich bald nach 1384 verfertigt worden, vielleicht von einem gewissen Johannes, den der Herzog als Maler in seinen Diensten hatte[5].

Damals wird auch die Zunft der Maler in Wien, vereinigt mit den Glasern und Goldschlägern, hervorgetreten sein, indem schon 1410 ihre Statuten in einer neuen Auflage erschienen. Man trennt hier die ‚geistlichen' Maler von den bloßen ‚Schiltern', welche Rüstungen und andere Geräthe verzierten[6]. Die ersteren waren gehalten, zur Meisterprüfung auf einer ellengroßen Tafel ein Bild innerhalb dreier Wochen auszuführen.

Von Wandmalereien sind diejenigen im Schloß Runkelstein bei Bozen zu nennen, welche fast alle Innenräume bedecken und ritterliche Scenen, Jagd, Spiele und Tänze, also eine Illustration des damaligen adeligen Lebens und Treibens darbieten, dann aber auch Allegorien der freien Künste, Gestalten aus der Historie und Sage, wie sie die Zeit verehrte: die drei guten Heiden, Juden und Christen[7], die drei besten Ritter, Parzival, Iwein und Gawain, die drei ersten Liebespaare, stärksten Schwerter, gewaltigsten Riesen und Frauen. Daran schließt sich, in einfarbigem grünem Ton gehalten, die Historie von Tristan und Isolde und ein Ritterroman von ‚Garel im blühenden Thale', Motive, wie sie auch bei Chaucer in seiner Schilderung ritterlichen Lebens zu finden sind[8]. Letztere gehören zum Besten jener Zeit.

---

[1] Chronicon Salisburg. ap. Pez, Script. rer. Austr., T. I, col. 423.

[2] Monum. dom. Austr., III, p. II, tab. XXIII, n. 1.

[3] Steyerer, Commentarii pro historia Alberti II. ducis Austriae, Lipsiae 1725, pag. 180, tab. XXII. [4] ibid. tab. XXVI.

[5] Waagen im Kunstbl. 1850, S. 324. Schnaase, Zur Gesch. der österr. Malerei, in den Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. VII, 207. Der Maler ist vielleicht Joh. Sachs.

[6] Schnaase VI, 472. Vgl. Camesina in Mitth. der k. k. Centr.-Comm. II, 195.

[7] Hector, Alexander, Cäsar; Josua, David, Judas Maccabäus. Könige: Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon. Liebespaare: Wilhelm von Oesterreich mit Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans mit Amelei. Schwerter: Dietrich von Bern mit Sachs, Siegfried mit Balmung, Dietlieb mit Welsung. Riesen: Asperan, Otnit, Struthan. Frauen: Hilde, Vodelgart, Rachin.

[8] Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen, gezeichnet von Ignaz Seelos, erklärt von Zingerle, Innsbruck 1859. Mittheil. der Centr.-Comm. II, 120; V, 59.

Im Schlosse zu Meran trifft man noch Ueberreste von Malereien des vierzehnten Jahrhunderts, heilige und profane Gegenstände, mit deutschen Versen erklärt [1]. Scenen aus König Laurins Rosengarten finden sich auf Schloß Lichtenberg (Vintschgau) [2].

Unfern der Grenze von Oesterreich, im südlichen Böhmen, Kreis Tabor, erhielt sich zu Schloß Neuhaus ein weiterer Cyklus ritterlicher Malerei, welcher keinerlei Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule aufweist und deshalb an dieser Stelle genannt werden soll. Der Wandschmuck bestand ursprünglich aus etwa 60 Compositionen von 3 Fuß Höhe, doch sind nur 35 ganz oder theilweise noch vorhanden, Motive aus der Legende des heiligen Georg enthaltend, naiv und anmuthig wie ein Ritterroman im Gewande der Zeit vorgetragen, mit feinen, schlanken Figuren und ovalen Köpfen voll kindlichen Ausdrucks. Einzelne Situationen überraschen durch lebhafte und sprechende Action, welche noch mit Schriftbändern in deutscher Sprache erläutert wird. Eine Inschrift gibt das Jahr 1338 als das der Entstehung an [3].

Diese Wandmalerei in Burgen und Schlössern muß sehr weit verbreitet gewesen sein, denn Chaucer erzählt, daß es keine Lady gäbe, die nicht Bilder von Reitern, Falken und Hunden, also ritterlichen Lebens, an den Wänden ihrer Gemächer aufzuweisen habe [4]. Ebenso berichtet Christine de Pisan von den Burgen des französischen Adels, daß kriegerische und Jagdbilder auf den Wänden beliebt waren [5]; zuweilen entlehnte man auch Vorstellungen aus der classischen Mythologie, wie im englischen Palast zu Nonesuch, wo man Scenen aus den Metamorphosen Ovids in Relief dargestellt fand [6].

Auch im Kreuzgang am Dome zu Brixen hat man Wandgemälde entdeckt, in denen aber ein vermutheter Zusammenhang mit italienischer Kunst nicht vorhanden ist [7], wie denn auch die Malereien in Runkelstein ganz deutschen Charakter an sich tragen, und man in Bozen sich deutscher Maler bediente [8]; doch ist keine besondere österreichische Malerschule zu erkennen, vielmehr zeigt sich eine Hinneigung zu der einen oder anderen, etwa der Kölner oder böhmischen Schule, so auch in den Malereien zu Aussee und Klosterneuburg.

In Salzburg und Umgebung begegnet man einer Anzahl von Tafelbildern auf Goldgrund, welche im zarten, milden Colorit, dem sanften Ausdruck und edlen Faltenwurf ebenfalls der Kölner Schule zuneigen und auf eine lebhafte

---

1 Mittheil. II, 324.

2 J. Zingerle, Schildereien aus Tirol, Innsbruck 1888, II. B.

3 Abbild. bei Schnaase VI, 365. Vgl. Wocel in den Mittheil. der Centr.-Comm. III, 169 ff. und im zehnten Band der Denkschriften der k. k. Akademie der Wissensch. zu Wien; Separatdruck das. 1859.

4 Vgl. Fiorillo, England, S. 118.

5 Fiorillo, Frankreich, S. 38, Anm. d.

6 Warton, History of Engl. Poetry, I, 390.

7 Vgl. die Beschreibung von H. Semper, Innsbruck 1887.

8 Mittheil. der Centr.-Comm. VII, 301 ff.

Kunstthätigkeit in der alten bischöflichen Residenz schließen lassen. Derartige Werke finden sich zu Altenmühldorf am Inn, in der Kirche auf dem Nonnberge bei Salzburg und in den Museen von Freising, München, Salzburg. Im Bürgerbuche dieser Stadt werden denn auch eine Anzahl von Malern genannt, welche zumeist aus anderen Orten eingewandert sind. Eine eigenthümliche, in dieser Schule beliebte Darstellung war die Gottesmutter ohne Kind in einem mit goldenen Aehren bedeckten Gewande [1].

Bayern hat eine nicht unerhebliche Anzahl gotischer Malereien aufzuweisen, aber sie gehören doch meist späteren Zeiten an. Die politische Lage dieses Landes während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts hatte auf die Entfaltung der bildenden Künste günstigen Einfluß, denn das Haus Wittelsbach trachtete dahin, seine Provinzen zu bereichern, die Uebermacht des Lehnsadels zu schwächen, die Rechte der Souveränität zu befestigen, und legte mehrere Städte an den Hauptflüssen an, so daß Volkszahl, Wohlstand und Industrie sich vermehrten. Im Jahre 1323 blühten zu Regensburg Goldschmiede und Siegelstecher, auch Maler werden genannt, aber erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Aus dieser Zeit stammen gewisse Tafelbilder, so der schöne Flügelaltar im Münchener Nationalmuseum, welcher im Mittelstück den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln den Täufer und die hl. Barbara in einer an die Kölner Schule gemahnenden, außerordentlich zarten und vollendeten technischen Ausführung darbietet [2].

In Sachsen bekunden mehrfach die noch vorhandenen Monumente den Einfluß der Kölner Schule. So soll in Chemnitz 1307 sich ein Maler Hans von Köln niedergelassen haben, von dem der Hauptaltar in der dortigen Kirche des hl. Jacobus stammte, auf den äußeren Flügeln die Leidensgeschichte, auf den inneren Bildnisse von Heiligen, in der Mitte eine Jungfrau mit Kind [3] enthaltend. Von demselben Maler scheint auch ein in der Johanneskirche befindlicher Altar gewesen zu sein, der noch im vorigen Jahrhundert gesehen wurde. In der Kirche der hl. Kunigunde zu Rochlitz [4] befand sich ein Altarwerk, in geschnitzten Figuren Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde — das Modell der Kirche tragend —, dann auf den äußeren Flügeln Scenen der Leidensgeschichte, auf den inneren solche aus dem Leben der hl. Kunigunde enthaltend. Die Nicolaikirche in Zerbst besaß ebenfalls eine große Tafel, mit doppelten Flügeln und Bildern aus dem Leben des Heilandes auf Goldgrund, vermuthlich dem vierzehnten Jahrhundert entstammend [5]. Die im Jahre 1377 erbaute Klosterkirche zu Torgau enthielt einen von zwei Frauen ge-

[1] Mittheil. der Centr.-Comm. Bd. XI, und Sighart, Gesch. der bild. Künste in Bayern, S. 567 ff. Ein gutes derartiges Bild im Alterth.-Museum zu Breslau.

[2] Schnaase in den Mittheil. der Centr.-Comm. VII, 207. Sighart a. a. O. S. 579.

[3] Fiorillo I, 481. Richter, Chronik der Stadt Chemnitz, 1767, S. 109.

[4] Fiorillo I, 484.

[5] In der Reformation zerstört. Vgl. Fiorillo S. 485.

stifteten Altarschrein mit Malerei[1]. Erfurt ist reich an plastischen Werken; doch haben sich auch einige Malereien erhalten, so die Bilder eines Altars in der Augustinerkirche, vier Tafeln, jede mit drei Heiligen auf Goldgrund, durch zartverschmolzene Technik und sinnigen Ausdruck an Meister Wilhelm von Köln erinnernd[2]. Auch der Hauptaltar in der Barfüßerkirche, mit den gemalten Aposteln auf den Flügeln, gibt den Einfluß jener Schule zu erkennen. Halberstadt besitzt im Dom ein Tafelbild, Maria zwischen männlichen und weiblichen Heiligen, welches sich ebenfalls der Kölner Schule nähert. Auch Wandmalereien sind hier noch vorhanden, so in der Liebfrauenkirche (im Kreuzschiff) eine Darstellung vom Tode Mariä und in der Kapelle der hl. Barbara ein Deckenbild, das aber wohl schon dem dritten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts angehört.

In der Mark Brandenburg ist zu Stendal ein Altar zu nennen, der Petrikirche angehörig, dessen Malereien stark an kölnische Vorbilder erinnern[3]. Das Museum zu Hannover besitzt ebenfalls einen Schrein, aus der S. Michaelskirche zu Lüneburg stammend, mit 36 Tafelbildern auf Goldgrund in zarter Ausführung, die einen hier thätig gewesenen Schüler oder Nachahmer Meister Wilhelms vermuthen lassen. Bemerkenswerth sind ferner die großen Wandmalereien im Chor des Klosters Wienhausen[4], Legenden darstellend und in architektonischem Rahmen Scenen aus dem Alten Testament, mit der Schöpfung beginnend, während an den Gewölben die Geschichte Christi vorgetragen ist, alles in leichter, handwerksmäßiger Art, ohne wirklich künstlerisches Gefühl behandelt. Verdienstlicher ist ein Teppich aus demselben Kloster mit der Geschichte Tristans, nach einem guten Vorbilde von den Nonnen selbst angefertigt.

In Hessen zeigen sich ebenfalls Spuren des kölnischen Einflusses, so in dem großen Altarwerk, jetzt in der Bibliothek zu Göttingen, inschriftlich von einem Mönch, Bruder Heinrich aus Duderstadt, aber erst 1424 gemalt, mit den würdevollen Bildern der Apostel und kleineren Passionsscenen[5]; auch in dem Altarbilde zu Friedberg. Das Museum in Darm-

[1] Lingke, Nachrichten von der Klosterkirche zu Torgau, 1764, S. 4. 14. 42; bei Fiorillo S. 486.

[2] Schnaase VI, 480. Hotho (Die Malerschule Huberts van Eyck, Berlin 1855, I, 442 f.) bemerkt: ‚Das Ganze auf Goldgrund in schneller Erfindung leicht und frei hingeworfen, gewinnt seinen Hauptwerth durch die mildeste Farbenpracht. Die Gewänder und Mäntel, theils einfarbig hell- oder dunkelgrünlich, lack- oder zinnoberroth, theils von Silber- und Goldbrocat, mit Thier- und Blumenmustern, haben in reizendem Farbenspiel solche Kraft, daß nur ihr Schmelz und Gleichgewicht die Sanftheit aufrecht erhält.‘

[3] Fiorillo II, 201.

[4] Kunstblatt 1853, S. 299. Mithofs Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, 2 Abth. Bei Schnaase VI, 478.

[5] Kugler, Malerei I, 257.

stadt besitzt einen zart gemalten Flügelaltar[1] aus der Kirche zu Ortenberg in Oberhessen.

In Preußen sah man zu Marienwerder im Dom einen figurenreichen Bilderfries[2], und an der Schloßkirche zu Marienburg wurde selbst Mosaik in Anwendung gebracht. Pommern besitzt in der Marienkirche zu Kolberg am Gewölbe des Mittelschiffes zahlreiche Malereien aus dem Alten und Neuen Testamen tohne künstlerischen Werth[3], dagegen findet sich in Triebsees ein Altarschrein mit einer nicht häufigen Darstellung der Kirche als Verwalterin des Altarssacramentes unter dem Bilde einer Mühle. Oben sieht man den Schöpfer zwischen Sonne und Mond, daneben das erste Menschenpaar vor dem geöffneten Rachen der Hölle, dementsprechend auf der anderen Seite die Verkündigung. In zweiter Reihe kommen die Evangelisten in halb symbolischer Form, d. h. als Menschen mit den Köpfen ihrer Embleme, den Inhalt der Evangelien aus Säcken in eine Mühle schüttend, welcher die Apostel aus zwölf Bächen Wasser zuführen. Aus der Mühle geht das göttliche Kind hervor, von den Kirchenlehrern in einem Kelche aufgenommen, daneben die Austheilung des heiligen Abendmahles[4]. Die Symbolik ist hier keineswegs großartig, sondern materiell und spitzfindig zugleich; dabei zeigt die Malerei im einzelnen gute Charakteristik und harmonisches, fein abgestuftes Colorit. Noch andere Tafeln dieser Richtung sind in jener Gegend zu finden. Somit ergibt sich ein in Deutschland weitverbreitetes Bedürfniß nach Werken der Malerei, auch an jenen Stellen, wo zünftiger Betrieb keinen Sitz hatte. Das Wanderleben der Künstler, die Ansiedlung in kleineren, den großen Schulen fernliegenden Städten, trug das Verständniß für malerische Leistungen in immer weitere Kreise. Dadurch verschmolz auch mehrfach die jenen Schulen eigenthümliche Weise der Auffassung und typische Darstellung mit der Eigenart anderer Länder und Provinzen, so daß wir häufig Denkmalen der Malerei begegnen, die in eklektischer Weise nur allgemeine deutsche Kunstrichtung vertreten, ein Proceß, der sich am Ausgang dieser Epoche steigert, da mit zunehmendem Sinn für die Natur sich eine immer selbständigere Auffassung herausbildet.

Werfen wir noch einen Blick auf die Erzeugnisse der Glasmalerei, deren in den voraufgehenden Abschnitten über deutsche Malerschulen nicht gedacht worden ist, da sie keine wesentlichen Züge derselben an sich tragen.

Den frühgotischen Stil des dreizehnten Jahrhunderts vertreten die nur theilweise originalen und vorwiegend im decorativen Stil gehaltenen Chor-

---

[1] Das Hauptbild stellt die heilige Sippe dar. Nur die Fleischpartien und Haare sind farbig. [2] Bergau, Dom zu Marienwerder, Berlin 1865.

[3] Kugler, Kl. Schriften, I, 790. Die Motive entsprechen dem Thema der Biblia pauperum. Andere Altäre sind im D. Kunstblatt 1855, S. 55, beschrieben.

[4] Aehnliche Darstellung in der Kirche zu Doberan (Mecklenburg). Vgl. Lübke, Kunstbl. 1852, S. 316. Von einem Altarwerk in der Kirche zu Güstrow berichtet Fiorillo II, 149.

fenster der Elisabethkirche zu Marburg, dann die Reste in der Abteikirche zu Alpirsbach im Schwarzwalde, jene im Museum zu Darmstadt, einst der Kirche zu Wimpfen im Thale gehörig, mit parallelen Vorgängen des Alten und Neuen Testaments, ferner die von S. Florentius zu Niederhaßlach im Elsaß[1]. Auch in Klosterneuburg bei Wien gehören einige der Kreuzgangfenster jener früheren Epoche der Gotik an[2].

Mit dem vierzehnten Jahrhundert erhalten die Architekturformen als Abbild der constructiven Bautheile in der Fensterdecoration ihre Stelle; die ruhigen, teppichartigen Flächen, welche innerhalb des Maßwerks eine wohlthuende Abwechslung hergestellt, werden im unteren Theil durch Arkaden und Hallen, im oberen durch Baldachine ersetzt, und die Musterung bleibt nur als Grund noch übrig. An die Stelle des vorwiegenden dunklen Blau tritt jetzt das Roth.

Die um 1320 etwa vollendeten Glasbilder des Kölner Domchores lassen dieses neue Princip erkennen. In den unteren Arkaden sieht man hier die Könige von Israel, im Mittelfenster eine Anbetung der Weisen, oben Halbfiguren des Alten Testaments, alles noch stilvoll und großartig, aber doch nicht mehr so ruhig und feierlich gehalten wie früher; auch nehmen die Compositionen nicht auf die Pfosten Rücksicht, sondern werden von diesen häufig durchschnitten[3].

Die nach dem Brande von 1298 im Straßburger Dom eingesetzten Fenster bieten ähnliche Construction. Die Figuren stehen unter reichen Baldachinen und zeigen schon bewegtere Haltung; es sind im nördlichen Schiff Gestalten der Könige, die ältere Reihe fortsetzend, im Langhause Martyrer, Päpste, Straßburger Bischöfe, in den kleineren Fenstern die Vorfahren Christi, im südlichen Schiff größere Compositionen aus dem Leben Christi und Mariä, welche schon der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehören. 1348 wird Johann von Kirchheim als Glasmaler des Domes angeführt.

Der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gehören auch die bedeutenden Fenster des Freiburger Domes und der Katharinenkirche zu Oppenheim an. Im bayerischen Nationalmuseum zu München finden wir dann schöne Glasbilder aus Regensburg und aus Kloster Seligenthal bei Landshut. Letztere zeigen neben Motiven aus der Passion auch das Bild der Stifterin, Herzogin Elisabeth, welche 1314 als Aebtissin starb; sie zeichnen sich durch geschmackvolle Einfachheit des architektonischen Beiwerks aus. In den Seitenschiffen der Kirche zu Niederhaßlach (Elsaß) finden wir zwar noch die Gruppirung in Medaillons, aber, bei centraler Anordnung, ohne Rücksicht auf den durchschneidenden Pfosten.

---

[1] Straub, Analyse des vitraux de l'ancienne collégiale de Haslach etc., Caen 1860. Vgl. Woltmann u. Wörmann I, 377. [2] Jahrb. der k. k. Centr.-Comm. II.
[3] Schmitz, Der Dom zu Köln.

In Westfalen sind die Fenster der Wiesenkirche zu Soest, in Herford jene von S. Johannes, in Schlesien die der Elisabethkirche von Breslau zu nennen. Sachsen besitzt im Halberstädter Dom, die Altmark in S. Jacobus zu Stendal, Lübeck im Dom Glasmalereien aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. In letzterer Stadt war übrigens ein geborener Italiener als Glasmaler thätig, der 1436 für den Dombau in Florenz aus Lübeck verschrieben wurde[1]. Edle derartige Werke ferner in S. Sebald zu Nürnberg, den Domen in Regensburg, Augsburg.

Von textiler Kunst jener Epoche wären außer dem Teppich des Klosters Wienhausen noch jene im Dom zu Erfurt und im Stadthause zu Regensburg hervorzuheben. An letzterem Orte ist eine ganze Reihe gestickter Arbeiten vorhanden, welche Scenen aus dem Minneleben darstellen[2], dann die ‚Burg der Tugenden, von Lastern angegriffen'. Das Germanische Museum in Nürnberg enthält einen Teppich mit der ebenfalls beliebten Darstellung des ‚Sturmes auf die Festung der Minne'. Fein stilisirt ist das Altartuch in Soest[3].

Zu kirchlichen Zwecken waren besonders Nonnen thätig, aber auch in ritterlichen Schlössern und Burgen arbeiteten edle Frauen kunstreiche Nadelmalereien für Kirchen und häuslichen Bedarf[4]. Außerdem gab es die Zunft der Wappensticker, welche geistlichen Ornat, Antependien, Wappenröcke und Helmzierde fertigten und entweder den Schilderern und Malern sich anschlossen oder selbständig auftraten, was bei dem großen Bedarf jener Zeit an gestickten Kleidern nicht auffallen kann. Diese zierlichen Nadelmalereien, mit dem Seidenfaden auf Leinwandgrund ausgeführt, kommen oft wirklichen Bildern an Pracht des Colorits gleich und präsentiren sich in den einfachen, bestimmten Formen der Gotik äußerst charakteristisch und reizvoll. Als Beispiel möge das in der Schlacht bei Sempach eroberte Banner von Habsburg dienen, welches sich jetzt im Rathhause zu Luzern befindet und auf gelbem Hintergrund rothe, stilisirte Löwen erkennen läßt. In mosaikartiger Weise sind hier verschiedenfarbige Seidenstücke zusammengesetzt und durch Contouren in Plattstich miteinander verbunden, ebenso wurden auch Details hineingezeichnet. Geringere Banner im Luzerner Rathhause zeigen aufgemalte heraldische Figuren, doch war dies nur ein schwacher Ersatz der eigentlichen Kunststickerei. Große Herren zogen mit kostbaren Pferdedecken und Wappenröcken in die Schlacht, und das Costüm der Herolde, wie das Nürnberger Germanische Museum ein Exemplar besitzt, war äußerst zierlich mit unterlegten Reliefbildern ausgestattet.

---

[1] Gaye, Carteggio II, 441. Er heißt Francesco di Domenico Livi.

[2] Sighart S. 414.

[3] Abbild. bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 437.

[4] Vgl. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des M.-A., Bonn 1866, I, 238. 262.

Sehr zahlreich sind Antependien und Cultgewänder überliefert, welche in figürlichen wie ornamentalen Darstellungen zuweilen den besten Miniaturen nahekommen. So enthält die Stiftskirche zu Xanten eine reiche Sammlung; ein werthvolles Antependium mit 20 Darstellungen aus dem Neuen Testament und Brustbildern der Propheten befindet sich im Domschatz zu Salzburg[1]; ein anderes, sächsischen Ursprungs — aus der Stadtkirche zu Pirna stammend —, mit der Krönung Mariä und zehn Figuren von Heiligen unter gotischen Baldachinen, sehen wir im Vaterländischen Museum zu Dresden[2]. In höchster Blüte stand diese Kunst am Niederrhein, besonders in Köln, wo die Sticker eine angesehene Zunft bildeten, nach deren 1396 ausgefertigten Statuten der Lehrling sechs Jahre zu dienen und den für jene Zeit nicht geringen Beitrag eines Goldguldens zu zahlen hatte. Jedes neue Muster, welches ankam, war der Innung gemeinsam. Im fünfzehnten Jahrhundert nahm das Interesse an erhabener Arbeit mit Perlen überhand, und die zeichnende Technik verlor den ursprünglichen zierlichen und leichten Charakter. So verlangte die Wiener Zunftordnung vom Jahre 1446, ‚daß ein Seidennahter ein Bild erhaben ausführen sollte, wie das zu Perlen gehört'. Das spätgotische Dorsalkreuz eines Meßgewandes im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau bildet eines der kostbarsten Monumente dieser Technik. Die Figuren sind hier in Hochreliefstickerei ausgeführt, der Grund ist theilweise mit Goldblech belegt, oder durch Goldfäden und Perlen gebildet. Am Rande sitzen gefaßte Edelsteine.

An die Malergilden schlossen sich dann noch andere Gewerbe an, welche entweder das Pergament, das Blattgold, oder Gold- und Silberfäden für Wirker und Sticker lieferten. Dann kamen die ‚Aufdrucker', ‚Briefmaler' und ‚Briefdrucker', welche durch massenhafte Anfertigung der seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Aufnahme gekommenen Spielkarten die später für die Kunst so bedeutungsvolle Technik des Holzschnittes begründeten[3].

---

[1] Mittheil. der Centr.-Comm. VII, 29.

[2] Abbild. bei Schulz und Klemm, Führer durch das Museum des k. sächs. Vereins ꝛc., Dresden 1858. Zeitschrift für bildende Kunst IV, 280.

[3] Passavant, Peintre-graveur, I, 27 ss. Das Gewerbe der Briefmaler und Briefdrucker blühte zumal im südlichen Deutschland, Nürnberg, Augsburg, Ulm, von wo ein lebhafter Export nach Italien betrieben wurde. Vgl. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten ꝛc., Dresden 1886.

Drittes Buch.

Die Frührenaissance in Italien.

Erster Abschnitt.

Florenz.

Wir haben uns gewöhnt, die sogenannte Renaissance, die Erneuerung der Kunst, als Resultat der humanistischen Bewegung anzusehen; im Grunde hat das Mittelalter in seiner Ueberlieferung viel mehr Elemente und Reflexe des Alterthums, als die Frührenaissance. Sie ist das Erwachen des modernen Bewußtseins, das Heraustreten des Menschen aus vielfachen Beziehungen, in welche ihn die ganze Lebensanschauung des Mittelalters versetzt hatte. Der Mensch als Individuum prüft, billigt und verwirft, ohne sich mit den autoritativen Gewalten zu berathen, die ihn geleitet, seine Ideale geformt haben. Der wirkliche Einfluß der humanistischen Bildung auf die Kunst aber erfolgt erst, nachdem die Umgestaltung derselben aus den gegebenen Factoren heraus sich selbständig vollzogen hat.

Die große römische Vorzeit war auch in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters niemals aus dem Gedächtniß der Italiener entschwunden, und nur das Bewußtsein ehemaliger Größe ließ den seltsamen Versuch einer römischen Republik unter Cola di Rienzi entstehen. Mußte derselbe auch an seiner inneren Haltlosigkeit scheitern, so gibt er doch von dem Erwachen des Nationalgefühls Zeugniß, welches trotz des Verfalls politischer Institutionen seit dem vierzehnten Jahrhundert mehr und mehr auflebt. Schon bei Dante nimmt das classische Alterthum eine bedeutende Stellung ein. In der Commedia divina behandelt er die antike und christliche Welt zwar nicht als gleichberechtigt, aber doch in beständiger Parallele, und wie das frühere Mittelalter Typen und Antitypen aus dem Alten und Neuen Testament zusammengestellt hatte, so nennt er oft ein christliches und heidnisches Beispiel für dieselbe Thatsache[1]. Aber obgleich er die mächtigen Gestalten der Vorzeit so lebendig

[1] Burckhardt, Cultur der Renaissance, 3. Aufl. I, 247.

heraufbeschwor, vereinigt er doch mit der Liebe zum classischen Alterthum jene für die höheren Ziele der mittelalterlich-christlichen Welt, und innerhalb dieses Rahmens gibt er der Antike neben dem Alttestamentarischen und Christlichen einen Platz. Aber die mittelalterlichen Institutionen verloren allmählich ihre Bedeutung und Anziehung. Die Republiken waren dem Spiel der Parteien preisgegeben, oder der Tyrannis unterlegen, von der man schließlich gesicherte Zustände, ruhigen Genuß des in schweren Kämpfen errungenen Wohlstandes hoffte, und je mehr sich die aus freien Bürgern zu Unterthanen degradirten Italiener der gewohnten politischen Thätigkeit entschlugen, desto sorgloser gaben sie sich friedlichen Bestrebungen, geistigem und leiblichem Wohlsein hin: an die Stelle machtvollen Bürgerthums in großen Städterepubliken kam nun mehr oder minder despotische Herrschaft von Dynastengeschlechtern. Die Ausbreitung einer wohllautenden Sprache, einer edlen Poesie steigerte das nationale Bewußtsein. Auch die Denkweise zeigte sich, mit dem zunehmenden Studium classischer Autoren, von ihrer leichten Art des Vortrags, den Aeußerungen natürlichen Verstandes und dem Eingehen auf die Natur der Dinge influenzirt. So bot sich dem neuerwachten Bildungstriebe das classische Alterthum zum Führer dar, als man von den ausgearteten Bahnen der Scholastik sich einer neuen Erkenntnißtheorie zuneigte: Form und Stoff jener Cultur wurden von den Humanisten mit Dankbarkeit und Bewunderung aufgenommen. Die Freiheit städtischen Lebens, wie sie nur in Italien möglich war, das Zusammenwohnen von Adel und Bürgern in thatsächlicher Gleichstellung, kurz, eine von der Lebhaftigkeit politischer Kämpfe gelöste, dabei hochveranlagte Gesellschaft kam einem derartigen Assimilirungsproceß christlicher und antiker Weltanschauung entgegen. Auch die allgemeinen Verhältnisse Italiens blieben dem förderlich: das Papstthum weilte außerhalb des Landes und war mehr und mehr französischen Einflüssen hingegeben, das Kaiserthum schien seit dem Untergang der Staufer auf Italien zu verzichten, oder konnte sich dort nicht behaupten; zahllose Emporkömmlinge hatten mit Verrath und Gewalt die Herrschaft in den Städten des mittleren und oberen Italiens an sich gerissen und absolute Dynastien zu gründen versucht; der von den Idealen des Mittelalters abgewendete Sinn aber war ein Suchen nach neuen Begriffen: nur so konnte sich das Scheinbild einer römisch-italischen Weltherrschaft der Gemüther versichern, ja mit Cola di Rienzi eine praktische Verwirklichung suchen.

Derartige Gedanken finden sich schon bei Petrarca, den man wohl als Repräsentanten jener neuen Bewegung ansehen kann, da er bei seinen Zeitgenossen das Alterthum gleichsam in seiner Person verkörperte, alle Arten lateinischer Poesie nachahmte und durch größere Werke, wie durch Briefe, classische Bildung zu verbreiten strebte. Als Charakter steht er tief unter Dante, als Dichter ihm nicht gleich, denn er ist weder eine großartige, noch eine consequente Natur, weder ein tiefblickender Philosoph, noch ein sittlicher Reformator. Eigenthümlich berührt der Wechsel seiner Anschauungen, die ihn

jetzt als Anhänger der Republik, dann als Höfling darstellen: während er mit den stärksten Worten gegen das Verderbniß der Curie eifert, nimmt er keinen Anstand, sich am päpstlichen Hofe um ein Amt zu bewerben, und während er bekennt, er wolle lieber tugendhaft als gelehrt, der Anhänger von Kunst und Wissenschaft sein, die ihn besser mache, sucht man doch vergebens in seinen Schriften eine nähere Bezeichnung und weitere Ausführung dieses Gegenstandes. Obgleich er versichert, daß ihn beim Studium der Alten ihr leichter Redefluß anziehe, ist es doch mehr die ganze innere Anschauung, der er sich verwandt fühlt, die seinem Widerspruch gegen die Scholastik zu Grunde liegt. Universale Bildung ist ihm das höchste Ziel menschlichen Strebens, und mit Spott verfolgt er das handwerksmäßige Treiben der Fachgelehrten. Dabei liegt es ihm gänzlich fern, den christlichen Glauben mit dem Heidenthum zu vertauschen, ebenso wie auch Boccaccio das neue Verhältniß der Zeit dahin ausspricht, daß, als die Kirche sich noch gegen das Heidenthum vertheidigen mußte, es wohl anders hätte sein müssen; jetzt sei die christliche Religion mächtig und im Besitze des feindlichen Lagers, da könne man das Heidenthum wohl ohne Gefahr betrachten und behandeln [1].

Es war also eine neue Sache in der Welt und eine neue Menschenklasse, die Humanisten, welche sie vertraten, ja man lebte der Ueberzeugung, daß das Erstehen des Alterthums den höchsten Ruhm italienischer Nation ausmache.

So suchte man Anschluß an die antiken Vorbilder und rief eine Literatur hervor, die sich dem Verständniß des Volkes entzog, da sie nur einem beschränkten Kreise von Gebildeten und Fachgelehrten zugänglich blieb. Besonders gedieh ein reflectirender, nach dem Vorbilde Cicero's entstandener Briefstil, der im Charakter einer seichten Moralphilosophie, wie jene des großen Redners, sich über verschiedene Themata des Lebens verbreitete. Denn man verlangte eifrig nach sogenannter praktischer Weisheit und fühlte sich im Streben nach ähnlichem Ausdruck geistig verbunden; auch die Geschichtschreibung erhielt classischen Stil und Charakter.

Welchen Einfluß Petrarca auf seine Zeitgenossen übte, ist aus den Ehrenbezeigungen ersichtlich, welche die Höchstgestellten der Erde, Papst und Kaiser, Fürsten und Große aller Länder, ihm spendeten. Wie stolz war Arezzo auf diesen seinen Mitbürger! Venedig und Florenz nannten ihn den größten Dichter und Philosophen, der seit Jahrhunderten nicht seinesgleichen gefunden, ja finden werde, und die theatralische Dichterkrönung auf dem Capitol war im Sinne jener Zeit der feierlichste Ausdruck allgemeiner Anerkennung und Verehrung.

Florenz hatte sich bemüht, ihn für eine Schule humanistischer Studien zu gewinnen, und es wurde nun Mittelpunkt jener neuen geistigen Richtung;

[1] Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 249.

überhaupt gründeten Fürsten wie Republiken jetzt Lehrstühle, und wandernde Gelehrte trugen von Ort zu Ort die Begeisterung für jene neue Ideenwelt. Vor allem war es nöthig, bessere wie zahlreichere Copien alter Autoren zu gewinnen, da die vorhandenen weniger dem sprachlichen, als dem sachlichen Inhalt zu dienen bestimmt waren. Petrarca selbst hatte jenen Mangel schon empfunden und sein Verlangen nach größeren Bücherschätzen auf Reisen zu befriedigen gesucht; bald entstand nun ein systematisches Suchen und Sammeln von Handschriften, ja einzelne machten daraus ein Gewerbe und waren fast beständig auf Reisen. Diese Funde setzten dann zuverlässige Schreiber voraus, den Text zu copiren, und Gelehrte, ihn kritisch zu behandeln; auch fehlte es nicht an literarischen Diebstählen und anderen im Gefolge eifrigen Suchens hervortretenden Uebelständen. Da die römischen Classiker überall auf griechische Literatur als ihr Vorbild hindeuten, so erwachte das Verlangen, sie im Urtext zu lesen und zu verstehen. Petrarca hatte es nie so weit gebracht, den von ihm überaus geschätzten Homer in der Ursprache zu lesen, und Boccaccio vermochte nur schwer einige Kenntnisse des Griechischen zu erwerben. Als dann Manuel Chrysoloras nach Italien kam, entschloß sich eine Anzahl von Humanisten und angesehenen Männern in Florenz, ihn als Lehrer zu berufen; andere, wie Guarino Veronese, Aurispa, Filelfo, zogen nach Griechenland selbst und kehrten, in der Sprache unterwiesen, theilweise auch mit Handschriften versehen, zurück. Weitere Förderung erhielt solches Unternehmen durch das in Florenz abgehaltene Concil, welches die Einigung der griechischen mit der morgenländischen Kirche bezweckte, denn gelehrte Griechen sahen sich zu längerem Aufenthalt in Italien und zu lehrender Thätigkeit veranlaßt.

Die Fürsten Italiens trachteten nun, Humanisten in ihre Dienste zu nehmen, um sie für öffentliche Aemter, als Hofpoeten, oder als Lehrer in ihrer eigenen Familie zu verwenden: so hatte Alfonso I. von Neapel eine Anzahl solcher Männer um sich, wie Laurentius Valla, Bartholomäus Facius und den berüchtigten Antonius Beccadelli aus Palermo, die er auch zu Geschäften verwendete. Filippo Maria Visconti von Mailand bemühte sich, Filelfo zu gewinnen, und Francesco Sforza ließ seiner Tochter und Nichte griechischen Unterricht ertheilen. Die Este in Ferrara, die Gonzaga in Mantua hatten erstere Guarino da Verona, letztere Vittorino da Feltre in ihren Diensten und ließen ihre Kinder eifrig in classischen Sprachen unterweisen, während Federigo von Urbino sich aus fremden Autoren vorlesen läßt und eine große Anzahl von Schreibern hält, um seine kostbare Büchersammlung zu vermehren. Selbst wilde und rohe Tyrannen, wie Ghismondo Malatesta von Rimini, hatten, um des Ruhmes willen, ihre Hofgelehrten und sammelten Bücher. Papst Eugen IV. zog mehrere Humanisten in seine Kanzlei, die nun zum Sammelplatz solcher Schöngeister wurde. Besonders war es Florenz, wo alle Stände sich an der neuen Bildung und ihren Hilfsmitteln betheiligten, und selbst Mönche, wie der gelehrte Augustiner Luigi Marsigli und der

Camaldulenſer Ambrogio Traverſari, als kundigſte Rathgeber in wiſſenſchaftlichen Fragen jedermann zu dienen bereit ſind. Ein eifriger Bücherſammler iſt Niccolò Niccoli in Florenz, der als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns ſeinen Studien frei leben konnte und unter Leitung des Chryſoloras das Griechiſche erlernte. Seine zahlreichen Bücher, die er aus eigenen Mitteln, oder mit Hilfe der Mediceer anſchaffte, pflegte er zur Benützung auch anderen zu überlaſſen, um allgemeine Bildung zu fördern[1], ſo daß Veſpaſiano da Biſticci ihn Vater und Wohlthäter aller nennt, welche nach Wiſſenſchaft ſtrebten.

Es war ein Ereigniß von weittragender Bedeutung für die humaniſtiſche Bewegung, als Tommaſo da Sarzana, der einſt im Hauſe Meſſer Palla Strozzi's hochgeehrte Lehrer[2], den päpſtlichen Stuhl beſtieg. ‚Theils von ihm ſelbſt gerufen, theils aus freiem Willen', ſo verſichert Veſpaſiano, der ſich ſelbſt einer gütigen Aufnahme beim Papſt zu erfreuen hatte, ‚kamen Gelehrte aus allen Ländern an den römiſchen Hof.'[3] ‚Er begünſtigte vornehmlich den gelehrten Stand, und ſeine Liebe zu den Büchern führte ihn oft dahin, ſolche auf Credit zu kaufen, oder Geld zu leihen, um Schreiber und Miniatoren bezahlen zu können.' Rom wurde nun der Sammelplatz der Humaniſten, unter denen auch Laurentius Valla trotz ſeiner Schrift über die Unechtheit der conſtantiniſchen Schenkung einen Platz finden konnte. Ueberallhin, wo literariſche Schätze zu vermuthen waren, gingen des Papſtes Boten, griechiſche und lateiniſche Handſchriften für ihn zu kaufen, ſo daß er bald eine Sammlung von 5000 Bänden vereinigt ſah; auch beſchäftigte er zahlreiche Schreiber, Ueberſetzer und gelehrte Kritiker, die er ſtattlich zu honoriren pflegte; denn Giannozzo Manetti erhielt 600 Ducaten für ſeine Ueberſetzungen der Bibel, des Ariſtoteles u. a.[4]

Neben dem Sammeln, Uebertragen und Commentiren alter Schriftſteller ſahen die Humaniſten ihre vornehmſte Aufgabe in vereinter Thätigkeit als Dichter, Lehrer und Rathgeber der Zeit, welcher ſie den Spiegel des Alterthums] vorhielten. War ſchon Petrarca der Meinung, Univerſalität müſſe das nothwendige Ziel claſſiſcher Bildung ſein, ſo vermehrten ſich dieſe Anſprüche zugleich mit dem Cultus der lateiniſchen Sprache in ſeinen Nachfolgern. Die italieniſche Poeſie, welche ſchon Petrarca gering achtete, und deren eigene Producte er gern vernichtet hätte[5], verſtummte gänzlich im Leben und Verkehr der Humaniſten, die mehr und mehr der Ueberzeugung

[1] Vespasiano da Bisticci, Vite, ed. di Firenze, 1859, p. 473: ‚Padre e benefattore di tutti quelli che davano opere alle lettere, perchè di tutti era protettore.'

[2] Von ſeinen Studien zu Bologna verſichert Veſpaſiano (p. 22, ed. cit.): ‚Aveva non solo notizia de' dottori moderni, ma di tutti gli antichi, come greci così moderni, ed erano pochi i scrittori nelle lingua greca o latina in ogni facultà ch' egli non avesse veduto l' opere loro.'

[3] l. c. p. 27, 34. [4] l. c. p. 39 s. [5] Burckhardt I, 248.

huldigten, nur das Antike habe dauernd geistigen Werth und Bestand. Eine nothwendige Consequenz solcher Anschauung war, daß sie sich Fürsten und Machthabern als geeignete Interpreten ihres Ruhmes für die Nachwelt empfahlen, und die Historiographie mit römischer Ausdrucksweise und Titulatur ihnen anvertraut wurde. Mußte hierdurch den Nachkommen die Charakteristik jener Zeit unverständlich oder doch schwer zugänglich werden, so konnte auf religiösem Gebiete derartige Verschmelzung antiker und christlicher Vorstellungen nur bedenklich werden, obgleich eine directe Opposition der Humanisten gegen die Kirche selten stattfand [1]; denn selbst der in den Facetien und anderen Schriften jener Männer enthaltene Spott über den Verfall des Mönchslebens, über Sinnlichkeit, Heuchelei, Habgier und Eitelkeit der Geistlichen richtet sich zunächst nur gegen irrende Vertreter, nicht gegen Ideale kirchlichen Lebens, und weder Papst Nicolaus V., noch Männer wie Ambrogio Traversari vermieden deshalb den Verkehr mit solchen Kritikern, oder verhinderten die Abfassung ihrer Schriften. Später allerdings nahm der Skepticismus in diesen Kreisen überhand. So rühmt uns Bandini, daß der gefeierte Commentator Dante's, Cristoforo Landino, unter so vielen Atheisten und Irrgläubigen in Florenz von jener Makel frei geblieben sei [2], und unter Paul II. scheint in der römischen Akademie eine destructive Richtung hervorgetreten zu sein, da man ihre Mitglieder verfolgte [3]. Michael Canensius und der Cardinal Quirini stimmen wenigstens in solchem Verdict überein, während der unter dem Einfluß starker Abneigung gegen Paul II. schreibende Platina günstiger urtheilt, aber als unzuverlässiger Kritiker betrachtet werden muß [4]. Die frühere Epoche der Renaissance kennt solche Opposition nicht; man bemüht sich vielmehr, wie es zum Beispiel Vespasiano Fiorentino thut, die Vertreter des Humanismus als gute und aufrichtige Christen darzustellen: Federigo von Urbino liest die Kirchenväter, und Alfonso I. von Neapel läßt sich außer Seneca und Livius auch die Heilige Schrift vortragen, bis er sie fast auswendig weiß, hört aufmerksam die Predigt, übt die Vorschriften der Religion und stirbt höchst erbaulich. Späterhin sind die Platoniker Benivieni und Ficino Vertreter einer gläubigen Richtung geblieben. Freilich mochte sich das Verhältniß zur Kirche öfters nur zu einem rein äußerlichen gestalten.

[1] ‚ci sono molti increduli e rubelli della religione cristiana', bemerkt Vespasiano im Leben des Niccoli l. c. p. 176.

[2] Specimen litt. Flor. saec. XV, t. II, 156.

[3] Tiraboschi, Storia della Lett. it., VI, p. 1, pag. 143, ed. di Venezia 1795.

[4] Vgl. Burckhardt II, 50. ‚Platina repräsentirt in seinem „Leben Pauls II." bereits die biographische Caricatur.' Rainaldi, Annal. eccl. ad ann. 1471. Ueber die Titel der Akademiker in den Katakomben (Marcellus und Petrus) vgl. de Rossi, Roma sott., I, 6. Pomponius Laetus heißt hier Pontifex maximus, aber das Ganze scheint doch mehr eine gelehrte Spielerei gewesen zu sein.

Eine derbe, grobsinnliche Auffassung der Welt und ihrer Freuden zeigen im Mittelalter schon die Carmina burana, jene lateinischen Poesien der Clerici vagantes [1], deren Ursprung wohl in Frankreich zu suchen ist, von wo sie sich aus den Gesangsschulen über Deutschland verbreiteten. Hier treten die alten Götter als Schutzgenien des Lebens, römische Helden und Staatsmänner an Stelle der Heiligen auf, während sich antikisirende Frivolität hindurchzieht. Man könnte diese fahrenden Sänger mit den Humanisten vergleichen; das Beispiel des Alterthums blieb aber hier doch mehr Sache ausschweifender Gelehrsamkeit, ein Nachklang der Antike, eine Ausnahme, während es bei den Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts mit einer gewissen raffinirten Existenzberechtigung auftritt und, rationell vertheidigt, schließlich in einer ungebundenen Lebensweise sanctionirt wird. Wir brauchen nur an Filelfo, Lorenzo Valla und Beccadelli zu erinnern. Die Genialität, mit der man sich über die Schranken der christlichen Moral hinwegsetzt und der sinnlichen Natur zu ihrem Rechte verhilft, mußte naturgemäß die Geister verwirren und den Sinn für Wahrheit schwächen, damit aber jeder Zügellosigkeit auch in der Kunst die Wege bereiten. Nicht erhabene Ideen der Antike sind es, welche zur Nachahmung begeistern, sondern ausgelassene Lebensäußerungen des verfallenden, sich verzehrenden Paganismus römischer Kaiserzeit, einer in Selbstsucht untergehenden Cultur. Neben dieser genialen Frivolität und Emancipation der Sinnlichkeit macht sich dann auch schon jetzt eine Pedanterie, ein Phrasenthum der Gelehrsamkeit breit, welches den Spott über das Schulgezänk der entarteten Scholastik, wie er schon bei Petrarca auftritt, keineswegs berechtigt erscheinen läßt. Petrarca, so eitel er ist, hat noch ein sittliches Ideal, dem er nachstrebt [2], seine Nachfolger citiren zwar classische Autoren, ihre Streitigkeiten sind aber nicht minder hohl, ja sie leiden an innerer Unwahrheit, oft an bewußter Lüge. Dazu kommt übertriebene Werthschätzung eigener Leistungen, Sophisterei und Ruhmsucht, ordinäre Klopffechterei, wie sie in den berüchtigten ‚Invectiven' sich breit macht und vor den persönlichsten, lügenhaftesten Schmähungen nicht zurückschreckt, welche den Trägern einer neuen Cultur schlecht anstehen. Ebenso maßlos wie die Angriffe sind dann die Schmeicheleien für erwartete oder erhaltene Ehren und Wohlthaten. Dieser unter den Humanisten übliche Verkehrston, dieses frivole

[1] Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart, 1847, XVI. Band. Vgl. Hubatsch, Die lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters, Görlitz 1870. Bartoli, I Precursori di Rinascimento, Firenze 1877. Vgl. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in den Bildern zur neueren Kunstgesch., Bonn 1886, I, 31 ff. Burckhardt, Cultur der Renaissance, I, 222; II, 15.

[2] Vgl. Schnaase VII, 537. Die bei der Curie angestellten Humanisten pflegten sich des Abends in einem Saal des Lateran zu versammeln, welcher den Namen ‚bugiale', Lügenfabrik, erhielt. Ueber den dort herrschenden Ton geben uns die Facetien des Poggio Aufschluß.

Spiel mit sittlichen Begriffen, den Stützen aller Ordnung und des staatlichen Lebens, die kein Volk ungestraft antasten darf, brachte jenem Stande schließlich bei allen Wahrheitsliebenden Unehre und Verachtung. Wie war es auch anders möglich gegenüber Vertretern einer neuen Cultur, denen es nicht darauf ankam, was sie waren, sondern was sie sprechen und wie sie darstellen konnten, deren Begriff menschlichen Werthes eine leere Form war, bestimmt, jeden beliebigen Inhalt aufzunehmen!

Wider solche Unnatur und geniale Frivolität macht sich dann eine gesundere Strömung bemerklich, und zwar im Interesse wahrer antiker Ideale und christlicher Cultur, denen jene Wagnisse nicht zu ihrem Rechte verhelfen konnten. Seitens einiger griechischen Gelehrten, welche zum Unionsconcil nach Italien gekommen und dort zurückgeblieben waren, kam die Frage über Würdigung ihrer größten Philosophen, Plato und Aristoteles, vielfach zur Erörterung. Cosimo de' Medici veranlaßte nun Ficino, in Erkenntniß der Wichtigkeit platonischer Studien, zu näherem Eingehen: Folge jener Impulse ist die platonische Akademie, welche ideal angelegte und strebende Geister in Florenz auf eine Reihe von Jahren hin ernstlich in Spannung hält. Schließlich wenden sich aber doch die ehrlichsten Naturen jenes Kreises ganz der positiven kirchlichen Lehre zu.

Die deutsche Erfindung des Buchdrucks, welche für nordische Länder so bedeutsam wird, ganz besonders im Anschluß an die fortschreitende Bewegung der Reformation, ist für die Beziehungen Italiens zum Humanismus weniger entscheidend, da die neue wissenschaftliche Richtung einen mehr aristokratischen Charakter an sich trägt, sich nur innerhalb gewisser Kreise vollzieht, und zwar längst vollzogen hatte, ehe Schweinheim und Pannartz 1464, zuerst in Subiaco, dann zu Rom den Buchdruck bekannt gemacht hatten. Durch Aldo Manucci wird später Venedig das Centrum dieser neuen Kunst und des Buchhandels, von dem aus eine Reihe typographischer und kritischer Musterausgaben die Verbreitung classischer Autoren wesentlich fördert.

Neben der Hingabe für die Antike wirkt parallel eine zweite ebenso mächtige Zeitströmung: der Zug zu den Gesetzen der Natur. Ahnungsvoll stand das Mittelalter ihren Mysterien gegenüber, sie als ein Reich betrachtend, in welches das böse Princip Verderbniß und Mißklang gebracht hatte. Beachten wir, was Schnaase[1] über das Verhältniß der mittelalterlichen Kunst zur Natur bemerkt hat: ‚Wenn die Männer des Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, vorübergingen, so war dies nicht sowohl Stumpfsinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewußte Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehr mit

[1] IV, 255.

ihr, verstanden ihre Winke und verliehen schon den frühesten unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine *ideale*, vergötterte, ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. *Das Mittelalter betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue, bescheidene, nach wahrer Erkenntniß strebende Liebe.* Es dachte freilich zunächst nur an die durch den Sündenfall entartete und daher sinnlich verführerische Natur, es war mit ihr wenig vertraut, hatte weder Gelegenheit noch Trieb, sie zu beobachten oder gar künstlerisch zu studiren. Aber die freilich allgemeine und unbestimmte Vorstellung von der Natur, die dem mittelalterlichen Denken und Fühlen zu Grunde lag, war richtiger und selbst inniger als die der alten Welt. Man kann die Natur nur mit ihren Schwächen erkennen und lieben.'

‚Daher ist es begreiflich, daß die Künstler des Mittelalters für antike Schönheit keinen Sinn hatten, denn diese setzt ruhige Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter voraus und ignorirt die Verkettung und Abhängigkeit der Wesen; dem Christenthum dagegen ist diese so wichtig, daß es selbst die höchsten Gestalten, Gott und Christus, nicht in einsamer Größe, sondern nur in Beziehung auf uns, liebend, erweckend oder auch drohend, mithin bedingt durch Welt und Menschen betrachtet. Diesen Ausdruck der Liebe und somit eines Bedürfnisses, einer Beschränkung, den die mittelalterliche Frömmigkeit selbst bei den göttlichen Gestalten verlangte, fand sie in der Antike nicht. Diese war ihr daher nicht bloß unverständlich, sondern auch ungenügend, gab ihr nicht einmal den Wunsch näheren Verständnisses.'

‚Allein diese Unempfänglichkeit für das antike Ideal beruhte nicht auf einem Mangel an Idealität überhaupt. Die ganze geistige Richtung des Mittelalters war überwiegend ideal; die Vorstellung von der Entartung der gegenwärtigen Welt setzte eine höhere, bessere Welt voraus. Die Kunst, deren Gegenstände überwiegend dieser letzteren angehörten, konnte daher nicht umhin, nach einem würdigen Ausdruck für dieselbe zu streben. Aber dieses ihr Ideal war ein ganz anderes, bildete fast einen Gegensatz zu dem der griechischen Welt. Für diese war der Begriff individueller, aber über das gemeine Maß hinaus gesteigerter Kraft die Grundlage der religiösen Anschauungen und des künstlerischen Ideals; ihr Olymp bestand aus einem Kreise energisch durchbildeter, geistig verschiedener Gestalten jedes Alters und Geschlechtes. Die Ansprüche des Mittelalters waren bescheidener: statt des Ausdrucks individueller Kraft forderten sie den der sittlichen Reinheit, der Liebeswärme und Demuth, statt der Mannigfaltigkeit der Charaktere die gleiche Unterordnung unter den göttlichen Willen.' [1]

[1] Im Gegensatz zu dieser verständigen und geistvollen Auseinandersetzung nimmt sich kläglich aus, was Lübke in der Gesch. der ital. Malerei, I, 244, darüber zu sagen

Es liegt im Wesen der Dinge, daß die Herausbildung des Individuellen, der Persönlichkeit, wie sie schon Petrarca, obgleich unklar, vorschwebt, als Hauptfactor der neuen Bewegung ein der Antike ähnliches Verhältniß zur Natur anstrebte. Schon Dante's große Dichtung ist durch Reichthum der Charakteristik und lebhaftes Naturgefühl ausgezeichnet, Eigenschaften, die ihn zum nationalen Herold seiner Zeit machten. Dieselbe Richtung einer idealen, einheitlichen Weltanschauung, verbunden mit regem Natursinn, vertritt Giotto in der bildenden Kunst: wie beide im Leben durch Erkenntniß ihrer hohen Ziele vereint waren, so sind sie auch für den Forscher die großen untrennbaren Typen einer neuen Zeitrichtung. Petrarca ist eifriger Naturbetrachtung hingegeben, führt im Thale von Vaucluse ein poetisches Dasein und schildert mit Begeisterung die mühevolle Wanderung auf den Gipfel der Berge bei Avignon, wo ihn zuletzt die weite Aussicht belohnt und zu neuen Entschlüssen stärkt. Aeneas Sylvius zeichnet mit dem Herzen des Dichters und dem Auge des Malers, oft in rührender Sprache, die Berge, Wälder und Thäler seiner lieblichen Heimat; aber auch für Städteleben und menschliche Sitten, die er auf seinen Reisen kennen gelernt, ist er ein feiner Beobachter, und seine Darstellungen haben noch jetzt besonderen Werth. Dieses lebhafte Naturgefühl, von dem Streben nach wissenschaftlicher Erkenntniß der Naturgesetze begleitet, bildet den eigentlichen Grundzug der neueren Kunst. Maler, Bildhauer und Architekten bemühen sich, die Regeln der Perspective, Mechanik, der Proportionen und Anatomie des Körpers zu erfassen. Unter und neben den Künstlern selbst finden sich tiefangelegte philosophische Naturen, die ihre Erfahrungen zu Systemen verarbeiten und in wissenschaftlichen Tractaten niederlegen: Battista Alberti, die Mathematiker Luca Pacioli und Toscanelli, am Schluß dieser Epoche Leonardo da Vinci, jener universale Geist, der alles, was er in seinen Bereich zieht, mit wunderbarer Schärfe zu durchdringen sucht und aus der Fülle des Beobachtungsmaterials seinen Tractat von der Malerei zusammensetzt, in dem die Fundamente der ganzen neueren Kunsttheorie aufgebaut und begründet sind.

Aber dieser Proceß ist doch ein stufenweiser. Bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts herrschen in der Malerei Dante's und Giotto's Ideen; der Zunftverband hält die Künstler in traditioneller Weise lange zusammen, und nur ausnahmsweise lassen sich einzelne von der literarischen Strömung der Renaissance hinreißen. Da die Humanisten sich zunächst, in einseitiger Verehrung Cicero's und anderer Autoren, der Vulgärsprache feindlich bezeigten, und der Ideenkreis der alten Welt, ihre religiösen und profanen

---

hat: ‚Im Mittelalter hatte ein dichter, aus Wahn und Vorurtheil aller Art gewobener Schleier den Menschen die Natur verhüllt. Die Kirche hatte mit allen Mitteln den Geist einzelner Forscher, die jenen Schleier zu lüften wagten, unterdrückt und die kühnen Bahnbrecher mit dem Scheiterhaufen bestraft.'

Alterthümer, nur fragmentarisch bekannt waren, mußte Dante's von kirchlicher Anschauung getragene, edle philosophische Diction und Lebensauffassung den Kunstidealen näher stehen, als die exclusive, von Eitelkeit, Ruhmsucht und Trivialität erfüllte Doctrin der Humanisten im Gewande einer todten Gelehrtensprache. Erst als die classischen Studien weitere Kreise in Bewegung versetzten, drangen auch in das Kunstleben Reflexe jener Strömung, die um so nachhaltiger wirkten, als die Richtung zur Natur hin schon gegeben war. Veränderungen und Umwälzungen im geistigen Anschauungsgebiet der Nationen machen sich erst später im Kunstleben bemerklich, wenn ihre Elemente stetig und fest geworden sind; denn die Kunst pflegt ihr eigenes innerliches Sein, ihre Ideale allerdings im Zusammenhang mit der allgemeinen Culturentwicklung, aber doch unabhängig von politischen Kämpfen und socialen Bewegungen ohne tiefer einschneidende Bedeutung. Die Kunst hat große Epochen, sie bewahrt auf langehin die empfangenen Impulse und zehrt von den Quellen höheren Lebens, sie gedeiht mitten im Streit politischer Gegensätze, wie denn zu Florenz die edelsten Monumente in den stürmischen Zeiten der Republik, während des schärfsten Antagonismus staatbildender Parteien gediehen sind, weil kirchliches Leben und Bürgertugend ihre Ideale aufrecht hielten.

Die Baukunst hat sich in Italien niemals weit von den Ideen des Alterthums entfernt, und die Gotik mit ihren constructiven Principien hier keinen rechten Boden gewonnen. Daher ist auch der Schritt der neuen Architektur kein so auffallender. Mit Recht weist Springer auf S. Miniato bei Florenz und den Pisaner Dom hin, welche eher Abhängigkeit von classischer Baukunst verrathen, als die Werke Brunellesco's oder Michelozzo's. Während die Literatur jener Zeit in allzu beschränkter Nachahmung der Antike verbleibt, wirkten die als Ruinen und im Gebiete der Plastik meist fragmentarisch überlieferten Monumente des Alterthums zunächst nur anregend auf die gestaltende Phantasie, leiteten zu selbständiger Beobachtung der natürlichen Erscheinungsformen an [1].

Leo Battista Alberti ist der erste, der die neue wissenschaftliche Richtung auf das Kunstgebiet hinüberführt, und zwar nicht nur für Architektur, sondern auch für Malerei. Das neue Ideal der Architektur tritt in Florenz mit dem Ausbau der Kuppel seines ehrwürdigen Domes zuerst ins Leben, nachdem Brunellesco 1420 den Sieg über zahlreiche Bewerber davongetragen.

Für den neuen kirchlichen Stil werden dann S. Spirito und S. Lorenzo, die Badia zu Fiesole, die Sacristei von S. Lorenzo, für den Profanbau der großartig einfache und edle Palazzo Pitti maßgebend.

Der Einfluß dieser wahrhaft vornehmen Architektur verbreitet sich schnell über ganz Italien, und es entstehen im Geist jener reinen, nationalen Formen-

[1] Vgl. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, I, 211 ff.

welt Altäre, Kanzeln, Sacramentshäuschen, Taufsteine, Weihwasserbecken und anderes in immer reizvoller, zierlicher und abwechselnder Gestaltung, ohne daß wir hier überall an eine Nachahmung der Antike zu denken haben, ein Proceß, dem die sich bekundende Grazie, der frische Sinn, die Naivität des Empfindens widersprechen. Erst ganz allmählich vollzieht sich das Wachsen antiken Einflusses, zuletzt der Sieg desselben über die anderen Ideale der Renaissance[1]. Mit den Fürsten wetteiferten die municipalen Behörden in großen baulichen Unternehmungen, so daß jene Architektur überall den Charakter sprossender Lebenskraft erkennen läßt.

Für die Plastik sind antike Einflüsse in der Frührenaissance noch weniger maßgebend, als für die Architektur. Ghiberti's Figuren an der bronzenen Thür des Baptisteriums, im prachtvollen Fluß der Gewandung, repräsentiren doch nur die Fortentwicklung des in Giotto und Andrea Pisano schon Gegebenen; denn die perspectivische malerische Anlage der Compositionen, das darin sich offenbarende Raumgefühl stehen mit den Bildungsprincipien auch des späteren römischen Reliefstils in Widerspruch und enthalten nichts von dem originalen Sinn und Fühlen der Antike. Auch die harmonische Durchbildung und Beseelung der Gestalten, welche Lübke[2] auf den Einfluß der letzteren zurückführt, dürfte sich aus rein nationalem Kunstgefühl erklären lassen, wenn wir die Reliefs am Campanile betrachten: da ist an großartiger Einfachheit und Breite der Composition, an abstracter, edler Formgebung, an Kühnheit des Wollens viel mehr vorhanden, was an die besten antiken Reliefs gemahnt und ihrem Stile sich zuneigt. Ja die Composition der ‚Erschaffung des Menschen' am Campanile hat Michelangelo mit seinem Deckenbilde schwerlich an Größe und Wahrheit des Ausdrucks übertroffen.

Auch Donatello's Sculpturen in ihrem zumeist scharf ausgeprägten Charakter derber Natürlichkeit bis zu schonungsloser Charakteristik deuten vornehmlich auf gründliche Studien der Lehrmeisterin Natur, der Schatzkammer jener geheimnißvollen Kräfte hin, deren Erforschung die Renaissance zustrebt; aber von classischem Schönheitssinn ist bei diesem urkräftigen, originalen Realismus doch nur wenig zu finden. Rein menschliche Empfindung beherrscht auch die religiösen Motive Donatello's, denn mit Vorliebe kehrt er sich den Aufgaben des profanen Lebens zu. Die überwiegende Zahl seiner Werke, diejenigen wenigstens, denen er seine Stellung in der Kunstgeschichte verdankt, stehen mit der Antike in keiner unmittelbaren Beziehung. Wohl haben fast alle Künstler der Frührenaissance alte Sculpturen gekannt und die schöne Bildung nackter Körper, die statuarische Würde und Ruhe, den edlen und einfachen Fluß der Gewandung beobachtet; aber es sind diese Erinnerungen doch nur soweit maßgebend, um bei eigenen Naturstudien den Weg zur Erkenntniß des Schönen zu bereiten.

---

[1] Springer S. 213. [2] Ital. Mal. I, 252.

Die äußerlichen Verhältnisse der Künstler blieben noch weiterhin durch ihre Statuten und Zunftvorschriften geregelt; ja wir kennen solche aus dem fünfzehnten Jahrhundert, welche sich den älteren Verordnungen genau anschließen, andere, aus dem vierzehnten, welche in Geltung verblieben. Der religiöse und kirchliche Sinn der Lucasgilde, die Unterordnung ihrer Mitglieder unter den Zunftmeister, die strengen Gesetze über Qualität der Farben, aber auch die contractlich festgesetzten Rechte den Bestellern und Fremden gegenüber, werden pietätvoll aufrecht erhalten; dabei findet sich auch noch die Sitte, in öffentlichen Buden auf dem Markte zu verkaufen; selbst die alte, an das Handwerk gemahnende Einfachheit und Bescheidenheit bleiben lange in Kraft. Ein Verkehr mit den Humanisten ist naturgemäß nicht ausgeschlossen; so erzählt Vespasian von Niccoli, er habe viel Sinn für die Werke der Kunst bezeugt und mit Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia, Lorenzo di Bartolaccio Freundschaft gehalten[1]; auch wird Leonardo Bruni von Arezzo als Kritiker und Berather in Kunstangelegenheiten zweimal beigezogen[2], und Cosimo de' Medici sucht aus politischer Berechnung den Verkehr mit Malern und Bildhauern.

Trotz solchen Umgangs und Meinungsaustausches mit den Vertretern des Humanismus wird man specifisch antiken Gehalt in den Monumenten der Frührenaissance, außer bei Mantegna, vergeblich suchen: weder Masaccio's Fresken in S. M. del Carmine, noch jene Benozzo Gozzoli's in der Mediceer-Kapelle und im Campo santo zu Pisa, auch nicht die Wandbilder in der Sixtina lassen ihn erkennen[3]. Selbst Pollajuolo's und Botticelli's antikisirende Liebhaberei ist so rein florentinisch, daß man von einem Reproduciren heidnischen Naturgefühls nicht sprechen kann; viel später erst tritt die nationale Kunst, welche seit Giotto in ihrem Formleben sich consequent mit allen Hilfsmitteln der neueren Zeit ausgestaltet, in Wettstreit mit der Antike; aber selbst Raffaels Farnesinabilder zeigen eine freie Behandlung der classischen Ueberlieferung, ein selbständiges Schaffen, ja vielfach müssen die von ihm zur Darstellung benützten Quellen mehr in der Literatur der Alten, als in ihren Monumenten gesucht werden[4].

Das fünfzehnte Jahrhundert ist, wie in geographischer Hinsicht, so auch auf dem Kunstgebiet ein Zeitalter der Entdeckungen, wenn auch in geringerem Maße. Anatomie, Linear- und Luftperspective, Chemie der Farben werden studirt und geben dem Künstler eine größere Sicherheit über das Material. In Darstellung biblischer und legendarischer Stoffe läßt der Maler das Ab-

[1] Vespasiano, Vite, ed. cit. p. 479.

[2] Rumohr, Ital. Forsch., II, 354. Traversari Opp. ed. Mehus II, 373.

[3] Vgl. Springer a. a. O. S. 213.

[4] Am reichsten findet sich der Stoffkreis der Antike in den Kupferstichen behandelt, welche für eine kleinere Gemeinde von Liebhabern bestimmt waren.

bild der Wirklichkeit in Portrait, Costüm und Beiwerk mehr und mehr sich ausprägen bis zu einem fast weltlichen Charakter, der sich zuletzt in Ghirlandajo's Wandbildern zum Schaugepränge steigert. Der Künstler tritt nun in ein anderes Verhältniß zu seinem Werke und — darin liegt der Einfluß des Humanismus und des Verkehrs mit seinen Vertretern und Begünstigern — zu seinem Publikum. Das Feinabgewogene, sinnlich Schöne und Reizvolle, die doctrinäre Ausstattung der Bilder setzen einen höher gebildeten, humanistisch empfindenden Beschauer voraus, eine Aristokratie des Geistes. Dadurch verliert die Kunst ihren populären Boden, jene Allgemeinverständlichkeit, welche im Mittelalter die Kenntniß der heiligen Geschichte, der Legende, auch der Symbole und Allegorien unter dem Einfluß der Scholastik ermöglicht hatte. Während die Stimmung des Künstlers sich hervordrängt, wird der objective religiöse Gehalt beeinträchtigt, zuweilen unter der Last des Beiwerkes erdrückt, der Ernst über der Schaustellung lebensfreudiger Existenz verflüchtigt, während große Naturen, wie Masaccio, bei aller technischen Vollendung viel von dem erhabenen, lauteren Sinne des Trecento, seiner großartigen Einfachheit bewahrt haben. Die jetzt häufige Vorbildung in der Werkstätte des Goldschmiedes ist dem Maler zum Verständniß des körperlichen Organismus und zur plastischen Darstellung förderlich, ruft aber auch eine Betonung des Kleinlichen zu Tage, welche den Gehalt des Kunstwerkes herabsetzen und überwuchern mußte. Die Antike bot dann für Ausputz der Bilder zahlreiche Beispiele: Pilasterfüllungen, Fruchtkränze, Putti, Sarkophage, Säulenstellungen, Ruinen werden vereint mit anderen einheimischen Formen in Anwendung gebracht, die Hintergründe reicher entwickelt. Auch hier gestaltete die neuere Kunst ihre im Trecento gelegten Fundamente nur sicherer und allgemeiner aus. Giotto hatte schon in Assisi's Fresken Städteansichten, selbständig entworfene oder nachgeahmte Architekturen angebracht: in der Cappella degli Spagnuoli findet sich ein Abbild des Florentiner Domes, und in Ambrogio Lorenzetti's Darstellung des guten und schlechten Regiments sehen wir landschaftliche und städtische Scenerie mit vielem Beiwerk recht natürlich sich entfalten. Man bemüht sich nun, die edlen Bergformen und malerischen Thalgründe Italiens im Wechsel der Linienschönheit nachzuahmen, das Raumgefühl erwacht: freie Säulenhallen, Triumphbögen und Kuppelbauten legen Zeugniß ab, daß die Ideale der Baukunst auch von den Malern mit Vorliebe gesucht werden. Aber schon bei Alberti finden wir die wohlüberlegte Mahnung, im Gebrauch classischer Vorbilder Maß zu halten, überhaupt die Composition nicht zu überladen. Aus dem Tractat desselben ist ferner zu entnehmen[1], daß die Malerei sich nicht geringer Werthschätzung erfreute: der Künstler soll auch wissenschaftliche Ziele verfolgen, Dichter und Redner lesen, die Mathematik studiren und sich so

[1] Quellenschriften für Kunstgeschichte XI, Wien 1877.

fähig machen, in Beobachtung der Natur und des Lebens die zerstreuten Elemente des Schönen mit Geschmack für Wahrheit und Harmonie zu sammeln; denn nicht bloße Wirklichkeit nachzuahmen ist Ziel der Kunst, sondern die Schönheit. Ihre vornehmlichste Aufgabe bleibt die Historienmalerei, aber derartige Gegenstände sollen durch Portraits bekannter Persönlichkeiten ausgeschmückt werden, um größere Theilnahme zu wecken. Letzteres Princip gehört übrigens schon dem Trecento an; denn die Wandmalerei im Bargello, die Fresken der Spanischen Kapelle, Orcagna's, Lippo Memmi's und der Lorenzetti Bilder zeigen Neigung zu bestimmten Typen und eine Anzahl Portraits in costümlicher Treue, welche das Interesse der Zeitgenossen weckten, davon die Reflexe noch zu Vasari's Zeiten emportauchen. An der Schwelle der neuen Zeit hatte schon Cennini das Wort gesprochen[1]: ‚Bemerke, daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens das Studium der Natur ist. Es steht dieses vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich, wenn du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen. Andauernd ermangle keinen Tag, irgend einen Gegenstand zu zeichnen, welcher nie zu gering sein wird, um zu genügen, und herrlichen Nutzen wird es dir bringen.'

Treten wir nun den Problemen der Frührenaissance auf dem Gebiete der Malerei näher.

Alle Fortschritte der neueren Kunst waren, ebenso wie diejenigen der Schule Giotto's, nur möglich durch die Entwicklung eines großen historischen Stils in der Frescomalerei; und hier ist es wiederum Florenz, welches allen übrigen Städten Italiens voraneilt; denn die lombardische Malerei, ebenso die venetianische, beschränken sich auf Tafelbilder, in Rom sind auswärtige Künstler thätig, und Perugia empfängt erst von Siena und Florenz Anregung, während Mantegna's Wandmalereien doch schon über das reine Fresco hinausgehen, dessen consequente Ausbildung und höchst solide Technik den Florentinern an erster Stelle eignet. Die Gegenstände schließen sich an das Ueberlieferte an, die Profanmalerei entwickelt sich aus den im Trecento gegebenen Anfängen zu größerer Bedeutung, sonst aber finden wir das symmetrisch ruhige Gnadenbild, biblische und legendarische Scenen, häusliche Andachtsbilder, allerdings in Ausdruck und Beseelung der Zeit und ihren Anforderungen entsprechend. Das Madonnenideal des Trecento in seiner rein geistigen Schönheit leidet am meisten unter dem Bedürfniß, der menschlichen Gestalt charakteristisches Gepräge zu verleihen, da vorwiegend das natürliche, mütterliche Verhältniß zum Sohne betont und häufig dem altüberlieferten Idealcostüm die zeitgemäße Tracht substituirt wird. Das Bild häuslichen Lebens in der heiligen Familie wird durch die Einführung des

[1] Trattato cap. 28.

Johannesknaben als Genossen des Christuskindes und durch die Theilnahme S. Josephs im Gegensatz zu den feierlichen Andachts- und Ceremonienbildern erweitert und mit Vorliebe behandelt; ebenso werden die Geburt Mariä und des Johannes, Verkündigung, Anbetung der Hirten und andere Momente durch Einführung von Nebenpersonen und Beiwerk genreartig in mehr weltlichem Sinne umgedichtet, wozu sich schon bei den späteren Giottisten, selbst bei Taddeo Gaddi, Anlage vorfindet. Auch in der Darstellung himmlischen Verkehrs regt sich der Trieb nach willkürlicher Auffassung: die einzelnen Figuren ordnen sich nicht mehr symmetrisch dem Rahmen des Ganzen, dem Ausdruck einer Idee unter, sondern treten jede für sich bedeutsam und anspruchsvoll hervor, während Gott Vater schon jetzt häufig im Gewande eines Patriziers als Repräsentant weltlicher Macht gelten muß. Von den im Trecento erhaben gedachten Engelschaaren trennen sich jetzt die sogenannten Putti, genienartige Kinder, welche als Genossen das Christuskind mit Spiel, Gesang oder Musik ergötzen, schließlich auch nur als Füll- und Zierfiguren Verwendung finden. Der großartige Hofstaat Gottes, die mannigfachen Träger seiner Kraft und Herrlichkeit, deren Charakteristik Giotto zu idealer Höhe geführt, löst sich nun in anmuthiges, aber weltliches Spiel malerisch geordneter Kindergruppen auf, welche gewisse Altersstufen repräsentiren. Besonders eifrig strebt die Kunst dahin, der verschiedenen Aeußerungen des Lebens im Menschen, seiner Affecte und natürlichen Geberdensprache Herr zu werden. Das aufrichtige Bemühen des Einzelnen, diese Probleme in unbefangener Weise zu lösen, gibt den Werken der Frührenaissance ihren eigenartigen Reiz. Was hier zu Tage tritt, ist keineswegs der reflectirende, nüchterne Realismus unserer gegenwärtigen Zeit, sondern, mit gewissen Ausnahmen, ein wahres, künstlerisches Empfinden der Schönheiten in Natur und Menschenleben, welches sich langsam verliert, bis die naive Anschauung von der Antike der Herrschaft derselben gewichen ist.

Am Eingang dieser neuen Zeit knüpft sich das Bedeutendste, was die florentiner Kunst im Anschluß an einzelne Meister des Trecento bietet, an die Person des Masaccio, dessen Erscheinung wiederum durch Masolino vermittelt wird. Dem Alter und künstlerischer Richtung nach wäre vor Masaccio Fra Giovanni Angelico da Fiesole zu nennen, in dem die Malerei des Trecento ihre letzte und höchste Verklärung feiert, der aber auch, wie Rumohr mit Recht bemerkt, in der feinen und sorgfältigen Durchbildung seiner Köpfe nicht unwesentlich an den Aufgaben der Renaissance mitgewirkt hat. Auf der Grenze zweier Kunstepochen stehend, ist es ihm gelungen, scheinbar heterogene Elemente beider harmonisch im verklärten Ausdruck malerischer Charakteristik zu verschmelzen und in einer Kunstsprache voll überirdischen Wohllautes auf die höchsten Ziele alles irdischen Strebens hinzuweisen. Aber die Thätigkeit dieses unvergleichlichen Malers fällt nicht nur später als jene des Masaccio, sondern es hat auch dessen gewaltige Künstler-

kraft nicht unwesentlich jene der Renaissance zuneigende Seite in der Entwicklung Fra Angelico's influenzirt, so daß wir ihm erst nach dem großen Bahnbrecher eine Stelle anweisen können.

Masolino und Masaccio.

Von den persönlichen Verhältnissen beider für die Entwicklung der neueren Kunst so bedeutsamen Maler ist uns nur wenig bekannt. Vasari berichtet vom ersteren[1]: ‚Masolino, aus Panicale in Valdelsa, war Schüler des Lorenzo Ghiberti, in seiner Jugend ein tüchtiger Goldschmied und dem Meister bei den Thüren am Baptisterium der tauglichste Gehilfe, geschickt zumal im Anlegen der Gewandung und Ueberarbeiten; im 19. Lebensjahre widmete er sich der Malerei unter Anleitung des Gherardo Starnina, wandte sich dann nach Rom und malte den Saal des alten Hauses Orsini auf Monte Giordano, kehrte dann nach Florenz zurück und fertigte in der Kirche des Carmine die Gestalt des hl. Petrus, welche noch jetzt sichtbar ist. Da diese von den Künstlern gelobt wurde, trug man ihm auf, in der Cappella de' Brancacci die Geschichten des hl. Petrus darzustellen, von denen er einen Theil vollendete, so an der Decke die vier Evangelisten, an den Wänden die Berufung der Apostel Andreas und Petrus; die Reue Petri nach der Verläugnung; seine Predigt; den Sturm auf dem See; die Erweckung der Petronella (Tabitha), seiner Tochter, dann, wie er mit Johannes zum Tempel geht und den Lahmen herstellt. Ohne die Kapelle vollenden zu können, starb Masolino im Alter von 37 Jahren, um 1440.'

Von Masaccio berichtet derselbe[2]: ‚er heiße Tommaso, stamme aus S. Giovanni im Valdarno und habe die Kunst zur Zeit angefangen, wo Masolino im Carmine thätig war. Später sei er nach Rom gegangen und dort vom Cardinal von S. Clemente beauftragt worden, die Kapelle der hl. Katharina auszumalen. ‚Zurückgekehrt nach Florenz, vollendete er den Bildercyklus in der Cappella de' Brancacci, indes die Consecration der Kirche stattfand, die ihm zu einem Erinnerungsbilde, in Verdeterra gemalt, über dem Eingang des Convents Veranlassung gab. Dort zeichnete er nach dem Leben eine Anzahl von Bürgern, darunter Brunellesco, Donatello und Masolino da Panicale, seinen Lehrer. Während er dann seine Thätigkeit an den Fresken der Kapelle fortsetzte, überraschte ihn im Alter von 27 Jahren der Tod.' — So der Bericht Vasari's.

Aus den Urkunden wissen wir[3], daß Tommaso, mit dem Beinamen Masolino, ein Sohn des Cristofano di Fino, eines Tünchers, 1383 geboren war und am 18. Januar 1423 der Gilde der Aerzte und Apotheker beitrat, zu welcher bekanntlich auch jene der Maler gehörte. In der Angabe zum

[1] Vol. II, p. 263 ss. [2] II, 387. [3] Milanesi bei Vasari II, 263.

Kataster 1427 (Quartier von S. Croce, Gonfalone Bue) erwähnt Cristoforo di Fino, daß Tommaso, sein Sohn, in Ungarn sich aufhält und eine Summe Geldes von den Erben des Messer Filippo Scolari (Pippo Spano) zu fordern hat[1]. Vasari verwechselt nun einen gewissen Tommaso di Cristofano, dessen Namen unter den Gehilfen Ghiberti's an der ersten bronzenen Thüre des Baptisteriums vorkommt, mit Masolino da Panicale; aber jener Tommaso stammte aus der Gemeinde S. Jacopo Oltrarno, wurde 1409 als Goldschmied immatriculirt und starb 1431. Daß Masolino Starnina's Unterricht in der Malerei genossen, scheint nicht unglaublich, da er beim Tode seines Lehrers 24 Jahre zählte. Sein Todesdatum steht nicht fest; vielleicht ist aber ein Tommaso di Cristofano, welcher am 18. October 1447 in S. Maria del Fiore beerdigt wurde, mit Masolino identisch.

Tommaso di Ser Giovanni, genannt Masaccio, ist 1401 als Sohn eines Notars, Ser Giovanni di Simone Guidi, in Castel S. Giovanni di Valdarno, und zwar, nach Angabe seines Bruders, am Tage S. Thomas, 21. December, geboren[2]. Der Spottname Masaccio, etwas Ungeschicktes oder Ungeschlachtes bedeutend, ist ihm nur wegen seiner Vernachlässigung äußeren Auftretens und seiner Geldverhältnisse, nicht wegen seines moralischen Charakters beigelegt worden, den Vasari höchst lobend schildert. Die Familie hatte übrigens den Beinamen Scheggia, später Monguidi, und wurde in Parma ansässig, wo sie sich der Gunst der Herzöge zu erfreuen hatte. Am 7. Januar 1421, also früher als Masolino, wurde er in die Zunft der Aerzte und Apotheker, und 1424 in die Corporation von S. Luca aufgenommen. Ueber seinen Lebensweg bis zu diesem Zeitpunkt gibt es nur Vermuthungen, jedoch scheint er früh die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen erregt zu haben. Seine Studien in Perspective und nach dem Modell, bei Brunellesco und Donatello, von denen Vasari berichtet, werden aus den vorhandenen Bildern sehr glaublich; leider sind gerade diejenigen Compositionen, in denen solche Studien besonders hervortraten, nicht mehr vorhanden, so die Verkündigung,

---

[1] Filippo Scolari, aus einer alten, aber verarmten Familie in Florenz stammend, hatte längere Zeit in Deutschland als Kaufmann gelebt, kam dann nach Ofen zu König Sigismund von Ungarn, leistete diesem beträchtliche Dienste und wurde zum Obergespan von Temesvar ernannt, weshalb ihn seine Landsleute Pippo Spano nannten. Als solcher berief er Masolino nach Ungarn, und bei seinem Tode, 1426, hatte dieser noch eine Forderung von 360 Gulden an die Erben des Filippo Scolari, die im folgenden Jahre bezahlt wurde. Cfr. Giorn. stor. d. Arch. Tosc. IV, 192 s.

[2] Gaye, Carteggio, I, 115 s. Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 95 ff. Layard, The Brancacci Chapel, London 1868. Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1869, S. 155 bis 171 (A. v. Zahn); 1870, S. 280 ff. (Lübke); ebendas. S. 75 ff. (v. Reumont). Förster, Ital. Kunst, III, 151—158. F. Knudtzon, Masaccio og den florentinske Malerkonst etc., Kopenhagen 1875. Thausing, Zeitschrift für bildende Kunst, XI, 225. Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 138 ff. Dohme, Kunst und Künstler, I, 2. Abth. S. 3 ff. Rumohr, Ital. Forsch., II, 232 ff. Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 562 ff.

die Heilung eines Besessenen, das Bild des hl. Ivo in der Benediktinerabtei zu Florenz.

Vasari's Urtheil über Masolino gründet sich wesentlich auf die in der Brancacci-Kapelle enthaltenen Bilder, welche er diesem theilweise zuschreibt. Seit einigen Jahrzehnten kennen wir aber die Fresken in Castiglione d'Olona bei Varese, im Mailändischen, welche inschriftlich durch den Namen ‚Masolinus de Florentia' beglaubigt sind. Da der Bau der Collegiatkirche 1428 vollendet wurde, können dieselben erst nach der Rückkehr des Malers aus Ungarn entstanden sein; 1435 folgten dann jene im Baptisterium.

Die Collegiatkirche, vom Cardinal Branda da Castiglione errichtet, ist der Jungfrau Maria, sowie den hll. Stephan und Laurentius gewidmet, aus deren Lebensgeschichte alle den Chor schmückenden Fresken entnommen sind [1]. Die Reihenfolge, links anfangend, ist: Almosenspende des hl. Laurentius, sein Verhör, die Taufe seiner Schüler, sein Martyrium, Verehrung seines Leichnams. Dann folgen Reste einer Darstellung der Trinität und vom Tode Mariä, hierauf die Predigt des heiligen Stephanus, seine Verurtheilung und Steinigung. In den dreieckigen Feldern der Decke sehen wir die Verkündigung, Verlobung Mariä, Geburt Christi, Anbetung der Magier, Mariä Himmelfahrt und Krönung, im Medaillon ein Relief des segnenden Erlösers.

Nicht ohne Geschick sind die Compositionen den spitzen Deckenfeldern eingepaßt worden, obwohl nicht nach den Principien von Giotto's Schule. Idealer Formensinn macht sich bemerklich, in den Bildern aus dem Leben Mariä vornehmlich Zartheit und milde Anmuth, bei schlichter und einfacher Linienführung. Im Benehmen der Figuren, auch im Faltenwurf, zeigt sich solche Aehnlichkeit mit dem Stil Fra Angelico's, als hätten beide dieselben Eindrücke empfangen; doch fehlt jene dem Künstler von S. Marco eigene Tiefe und religiöse Inspiration. Im wesentlichen stehen diese Conceptionen noch auf dem Boden des Trecento, nur vertreten sie eine weichere, mehr lyrische Empfindung. Die Gestalten sind schlank, auf dünnem Hals sitzen wohlgeformte Köpfe, die Gewandung ist stilvoll. Auf dem Bilde der Geburt Christi sehen wir den Cardinal Branda, als Donator, knieend, ohne besonders scharfe Charakteristik. Perspective und Modellirung sind noch wenig entwickelt. Geringer als diese Malereien sind jene aus dem Leben der heiligen Stephanus und Laurentius, wenigstens nach technischer Seite; auch treten schon hin und wieder naturalistische Züge auf, wenngleich mit Bescheidenheit vorgetragen.

Der oblonge Raum des nahen Baptisteriums ist mit Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers geschmückt. Ueber dem Eingang sehen wir zunächst in Umrissen eine Verkündigung, ähnlich den Gebilden des Fra An-

[1] Vgl. den Bericht Milanesi's über die Aufdeckung der Malerei im Commentar zum Leben des Masolino, bei Vasari II, 269—273.

gelico, an der Eingangswand Fragmente von Zacharias im Tempel und die Heimsuchung, links die Geburt des Johannes, und Zacharias, den Namen schreibend, beide sehr verdorben; dann im Chor die Predigt des Johannes, sein Hinweisen auf Christus und über dem Fenster die Taufe Christi. Auf der anderen Seite finden wir die Tochter der Herodias, mit den gewöhnlichen Nebenscenen, Gefangennahme und Hinrichtung des Täufers. Das Innere des Triumphbogens zeigt sechs Heilige, die Decke im Chor Gott Vater, von Engeln umschwebt; jene des Langschiffes, durch Diagonalen gegliedert, im Centrum das Lamm, von den vier Evangelisten mit ihren Symbolen umgeben. Trotz vielfacher Beschädigungen vermögen wir doch auch hier die künstlerische Eigenart Masolino's zu würdigen.

Beurtheilen wir zunächst die Scenen mit der Herodias, so erscheint die Anordnung mangelhaft, der Ausdruck allzu ruhig und gelassen. Zwei Säulenhallen, niedrig und zierlich im toscanischen Stil des fünfzehnten Jahrhunderts construirt, nehmen beide Gruppen auf, aber Herodes sitzt unbewegt beim Mahle, während Salome demüthig und sittsam mit gekreuzten Armen vor ihm sich neigt, daneben stehen aufwartende Höflinge. In der gegenüberliegenden sehr langen und dabei leeren Säulenhalle erblicken wir vorn Herodias, mit einem plumpen Turban geschmückt, ruhig sitzend, indes ihr die knieende Salome das Haupt des Täufers überreicht. Die Architektur entbehrt perspectivischer Zeichnung, denn es fehlt der gemeinsame Augenpunkt und der richtige Horizont; nur die zierlichen Köpfe fesseln den Blick des kundigen Beschauers.

Fleißige Naturstudien offenbart die Taufe Christi, wo in der Gestalt des Erlösers und des Johannes auch mehr Leben und religiöse Empfindung waltet. Die Engel, eine anziehende Gruppe, erinnern wieder an Fra Angelico, indes die vier mit An- und Auskleiden beschäftigten Täuflinge, welche mit der feierlichen Handlung nicht in Beziehung stehen, eine gewöhnliche Badescene ausmachen, wobei es nur darauf ankommt, Studien zu verwerthen, die denn auch den Eindruck der Lebenswahrheit nicht verfehlen [1].

‚Einseitiger Fortschritt im Detailstudium der Form bei Vernachlässigung großer Compositionsregeln kennzeichnet diese Fresken insgesammt: das Schwergewicht des Ganzen wird den Einzelheiten geopfert, die hin und wieder sehr ungerechtfertigt und durchweg gegen die Tradition giottesker Gruppenbildung hervortreten.' [2] Das Colorit, zumeist in einem rosigen Tone gehalten, ohne Contraste und Helldunkel, vermag die an sich frostige Handlung nicht zu beleben. Zum Theil präsentiren sich die Figuren im Zeitcostüm, auch wohl schon überladen mit Stickerei, wie bei Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli, während Masaccio und Fra Angelico der idealen Gewandbehandlung treu bleiben. Die Schönheit der Köpfe wird bei Masolino durch schwere Turbane und große

[1] Skizze bei v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, II, 155 ff.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 82.

Mützen beeinträchtigt; auch die feine Zeichnung der Extremitäten kommt bei den modischen, harten Kleidern nicht recht zur Geltung, während beim Aufbau der Composition, im Verhältniß des Menschen zur Architektur, strenge Schule und einheitliche Vorstellung mangelt. In dieser Richtung fortschreitend, ohne die auf ältere Compositionsprincipien gestützte Kraft Masaccio's, wäre die florentiner Malerei bald der Auflösung verfallen.

Am Bogen der Tribuna finden wir die Jahreszahl 1435 und einige Reste der ursprünglichen Inschrift. Crowe und Cavalcaselle bezweifeln die Echtheit, aber die Zahl ist, obzwar neu, doch nur eine Auffrischung der ursprünglichen[1]; man könnte demnach jene Malereien als eine um sieben Jahre spätere Arbeit Masolino's betrachten.

Außer den genannten Werken schreiben neuere Kritiker[2] dem Masolino auch die römischen Fresken in S. Clemente zu, als deren Autor Vasari den Masaccio bezeichnet. Der Biograph weiß allerdings von einem Aufenthalt Masolino's in Rom, und es ist nicht zu läugnen, daß jene Bilder Verwandtschaft mit denen zu Castiglione d'Olona besitzen, nicht nur in Ungleichheit der Auffassung, sondern auch im rosigen, etwas schwächlichen Gesammtton. Dann aber treten wesentliche Verschiedenheiten auf, die nur an eine jüngere, noch ringende, aber geistig höher veranlagte Kraft denken lassen, als die Masolino's. Wir sehen hier in der Legende der hl. Katharina neben verwahrlosten Gestalten solche von hoher Reife, dabei eine Macht der Beseelung und dramatisches Feuer, verbunden mit religiösem Pathos, z. B. in der Disputation der Martyrin mit den heidnischen Philosophen, wie sie in keinem der Bilder von Castiglione d'Olona vorhanden ist, während die Zeichnung des Körperlichen entschieden gegen Masolino zurückbleibt. Es tritt uns also in dem Maler der römischen Fresken ein noch jugendliches, aber bedeutendes Talent entgegen, bemüht, sich von dem Gewicht Masolino's freizumachen und zugleich den giottesken Compositionsgesetzen gerecht zu werden.

A. v. Reumont hat zwar historische, aber nicht absolute Gründe gegen Vasari und die Autorschaft Masaccio's an jenen Fresken geltend zu machen versucht, denn es ist sehr wohl möglich, daß der Cardinal von S. Clemente die Malereien bei dem jungen und talentvollen Schüler des Masolino bestellte, oder Masolino hat, wenn jener Cardinal schon damals mit ihm in Beziehung trat, seinen Schüler selbst nach Rom geschickt, dessen jugendliches Alter von 16—18 Jahren kein Hinderniß der Autorschaft abgeben dürfte. Jene Zeit ließ frühe Talente reifen, und wer im Alter von 21—22 Jahren an den Fresken der Brancacci-Kapelle thätig sein konnte, war auch im Stande, einige Jahre früher Leistungen wie jene in Rom hervorzubringen. Dann ist keines-

[1] Vgl. v. Zahn a. a. O. Crowe und Cavalcaselle (II, 85) lassen alle Decorationen 1428 entstanden sein.

[2] v. Reumont im Jahrbuch für Kunstwissenschaft, III, 75. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, II, 139. Vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II, 250.

wegs der Fall ausgeschlossen, daß Masolino zunächst den Auftrag erhalten und seinen Schüler mit Anweisungen unterstützt habe. So bleiben uns zur Beurtheilung Masolino's nur die Arbeiten in Castiglione d' Olona übrig.

Die Kapelle der hl. Katharina und des Titularheiligen, in S. Clemente zu Rom, wurde auf Veranlassung von Gabriel Condulmer, dem späteren Papst Eugen IV., mit Fresken versehen.

Dem eintretenden Beschauer gegenüber enthüllt sich eine stattliche Kreuzigung, zwar von wenig einheitlichem Bau, jedoch nicht ohne gewisse Schönheit des Einzelnen und trotz manchen Ungeschicks doch Studium der Natur verrathend. Die Christusfigur erinnert zwar an giottesk Ideale, zeigt aber Kenntniß der wirklichen Formen, dabei jene nur dem Masaccio eigene Kühnheit der Behandlung. Weniger bedeutend, auch nur fragmentarisch erhalten sind die Motive an der Fensterwand rechts, vermuthlich der Legende des heiligen Clemens entnommen, während die gegenüber befindlichen, aus dem Leben der hl. Katharina, schon jene Züge von Einfachheit und Größe erkennen lassen, welche die Bilder der Brancacci-Kapelle auszeichnen[1].

Zu den schönsten Objecten des Cyklus gehört jene Scene, wo Katharina vom Fenster ihres Kerkers aus der lauschenden Tochter des Kaisers die Wahrheit des christlichen Glaubens ans Herz legt. In diesen beiden Profilen spricht sich eine geistige Schönheit, ein heiliger Ernst, eine Unschuld aus, wie sie nur in den Werken des Trecento, oder bei Fra Angelico heimisch sind, die Leistungen Masolino's weit überragend[2]. Dies gilt um so mehr von der Disputation der Bekennerin mit den Philosophen, welche an Präcision des Ausdrucks und religiöser Wärme alle übrigen Compositionen hinter sich läßt. In der Tiefe einer Halle, auf erhöhtem Platz, sitzt Maxentius, mit einem Buche auf den Knieen, überrascht den in lebhafter Demonstration vorgetragenen Argumenten des christlichen Glaubens zuhörend. Acht Gelehrte, je vier auf einer Seite, lauschen nicht minder achtsam und von der Gotteskraft der jugendlichen Martyrin besiegt, denn wir sehen sie in einer Nebenscene als Bekenner dem Feuertode überliefern, während Katharina ihnen Trost zuspricht. Diese hl. Katharina, im Feuer himmlischer Begeisterung und in jugendlicher Schöne prangend, ist eine Gestalt, würdig des Fra Angelico: auf schlankem Leibe sitzt ein zart jungfräuliches Haupt, von goldblondem Haar umkränzt, gleich den Köpfen Angelico's vergeistigt vom überirdischen Licht eines höheren Daseins. So steht sie siegreich den Gelehrten Alexandria's gegenüber, welche vor der Kraft göttlicher Wissenschaft ihr Haupt neigen. Wahrlich ein Motiv, des großen Masaccio würdig! Zwar ist dieser aufstrebende Geist noch nicht im Besitz aller Kunstmittel; denn verglichen mit den Arbeiten in Castiglione zeigen diese, was Kenntniß der Formen anlangt, noch Unsicherheit: neben unfertigen Reminiscenzen älteren Stils sieht man energisches Leben aufsprossen,

[1] Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 563. [2] Crowe und Cavalcaselle II, 99.

aber was sie über jene erhebt und den Werken im Carmine näher stellt, ist die Kraft der Beseelung, der Sinn für dramatische Action und würdevolle Einfachheit, die sich auch im Verschmähen modischer Zieraten kundgibt. Aus der Anordnung der Personen zu geschlossener Wirkung erkennen wir den angehenden Meister historischen Stils, so daß Vasari's Notiz glaublich wird, Masaccio habe in seinem 17. oder 18. Jahre alles vollendet.

Bald nach Ausführung des Cyklus in S. Clemente kehrte Masaccio nach Florenz zurück, obgleich (nach Vasari) Papst Martin ihm noch andere Aufgaben zugedacht hatte. Dieser ist erst Ende September des Jahres 1420 in Rom eingezogen; am 7. Januar 1421 erscheint aber Masaccio in der Gilde der Aerzte und Apotheker[1], daher fällt seine Abreise von Rom in die letzten Monate des Jahres 1420. In Florenz mußte sich der Ruf des jungen Malers verbreitet haben, denn gleich nach seiner Rückkehr nahm man ihn für die Brancacci-Kapelle in Anspruch. Der dortige Bilderschmuck ist das hervorragendste Denkmal italienischer Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, da von hier die neue Weise der Kunst wie von einer hohen Schule ausgegangen ist, in welcher nachmals, wie Vasari bemerkt, die hervorragendsten Bildhauer und Maler: Fra Giovanni, Fra Filippo und Filippino, Alesso Baldovinetti, Andrea del Verrochio, Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Perugino, Leonardo da Vinci, Raffael und Michelangelo ihre Studien und sich mit den Principien der Renaissance vertraut gemacht haben. Aber trotz der Bewunderung aller Zeiten, so vieler Künstler und Kunstverständigen ist die Geschichte der Kapelle nicht vollständig aufgeklärt worden, und weichen die Meinungen über die Autorschaft jener berühmten Fresken vielfach voneinander ab.

Schon bei der ersten Frage: Wann und durch wen ist die Kapelle gestiftet worden? stieß man auf Schwierigkeiten. Vasari nennt Antonio Brancacci, wir finden aber zwei Familien dieses Namens in Florenz und in jeder um 1400 einen Antonio[2]; die eine Familie wohnte im Quartier S. Spirito, die andere in S. Maria Novella. Das Patronat der Kapelle im Carmine gebührt, nach Milanesi, der ersteren, aber Antonio (di Piero di Piuvichese) Brancacci, den Vasari als Auftraggeber von Masaccio's Werken daselbst bezeichnet, war 1391 schon gestorben. Die andere Familie, im Quartier S. Maria Novella wohnhaft, besaß einen Antonio (di Buonfigliuolo) und zwar gleichzeitig mit Masaccio, aber er gehört einem verarmten Hause an und war somit nicht in der Lage, Stiftungen zu machen. L. Passerini stellte die Vermuthung auf, Vasari habe im Namen des Gründers jener Kapelle geirrt, den man vielleicht in Felice di Michele di Piuvichese Brancacci, aus dem Quartier S. Spirito, zu suchen habe, da dieser ein wohlhabender und angesehener Bürger der Republik gewesen, der mehrfach Staatsämter bekleidete und als Gesandter in Bologna, Siena und bei Eugen IV. Verwendung fand,

[1] Baldinucci, Notizie etc., I, 472, ed. di Firenze, 1845. [2] Vasari II, 295 s.

auch die Galeeren commandirte, bis Cosimo Medici, ihn fürchtend, seine Verbannung durchsetzte. Passerini's Vermuthung ist denn auch durch das Testament dieses Felice Brancacci, vom 26. Juni 1422, bestätigt worden, worin er seinen Erben das Patronatsrecht in gedachter Kapelle hinterlassen hat[1].

Was den malerischen Schmuck derselben betrifft, so blieb er nicht vollständig erhalten; denn die Bilder der Decke und der drei Lünetten wurden übertüncht und durch moderne Arbeiten ersetzt. Ueber den Inhalt der von Vasari dem Masolino und Masaccio zugeschriebenen Compositionen ist zu bemerken, daß, während die ältere Kunst für einen Cyklus die anschauliche Erzählung oder Entfaltung eines Gedankens als wesentlich erachtete, dieser innere Zusammenhang der Theile hier minder bedeutsam erschien, als die Vollkommenheit derselben an sich. So kommt es, daß die Bilderreihe ohne rechte Verbindung mit der Architektur einigermaßen willkürlich auftritt. Den Hauptinhalt derselben bildet das Leben und Sterben des Apostelfürsten Petrus, während der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese — in der oberen Abtheilung der Pilaster am Eingangsbogen — die Ursache der Heilsbotschaft, die vier Evangelisten — am Kuppelgewölbe — diese selbst im Neuen Testament andeuten. Drei der Wände (mit Lünetten) sind für Scenen aus dem Leben Petri bestimmt, die vierte ist offen. In den Lünetten befanden sich (nach Vasari) die Berufung des Petrus und Andreas, gegenüber das Schiff im Sturm und über der Altarwand die Reue des Apostels nach der Verläugnung. Jede Wand hat zwei Abtheilungen, die Folge beginnt in der oberen Abtheilung links mit dem Wunder vom Zinsgroschen, den Petrus auf Befehl Christi dem Fische entnimmt. Die Altarwand ist in vier Felder zerlegt, die oberen enthalten: Predigt des Apostels am Pfingstfest und die ihr folgende Taufe der Bekehrten; die unteren: Heilung der Kranken durch den Schatten und die Almosenaustheilung Petri. Weiter sehen wir: an der rechten Wand oben Heilung des Lahmen vor der Tempelpforte durch Petrus und Johannes, Erweckung der Tabitha, darunter Petrus vor Gericht und seinen Tod am Kreuze; an den Pilastern unten Petrus im Gefängniß und seine Befreiung. Während diese Objecte dem Evangelium und der Apostelgeschichte entnommen sind, gehört das untere Motiv links: Erweckung des Sohnes des Königs Theophilus von Antiochien darstellend, der Legende an.

Förster macht die richtige Bemerkung, es sei der Zusammenhang der Compositionen sehr locker, die Auswahl nicht immer glücklich zu nennen, indem das ‚Weide meine Schafe', oder ‚Taufe des Hauptmanns Cornelius' größeren Werth im Leben des Apostels beanspruchten, als manche der vorhandenen Gegenstände[2].

---

[1] Milanesi bei Vasari II, 296: ‚per lineam masculinam omne jus, patroneriam et seu preheminentiam et titulum vel rationem *in cappella dicti testatoris et ejus praecessorum existenti in ecclesia sancte Mariae del carmine*'.

[2] II, 157.

Große Divergenz machte sich von jeher in den Ansichten über die Autorschaft an diesen Fresken bemerklich. Der erste Referent, der, und zwar im Jahre 1510, eine Notiz gegeben hat, ist Albertini[1], indem er Masolino und Masaccio jedem die Hälfte der Bilder zutheilt, mit Ausnahme der Kreuzigung (von Filippino). In der Hauptsache ist ihm Vasari gefolgt, nur übergeht er den Sündenfall, die Austreibung aus dem Paradiese, die Almosenvertheilung und Befreiung Petri. Die jetzt nicht mehr vorhandenen Decken- und Lünettenbilder, nebst der Predigt, Heilung des Lahmen und Tabitha's Erweckung, schreibt er dem Masolino zu, alles Uebrige dem Masaccio, mit Ausnahme des halben Bildes aus der Legende und der Scene vor dem Richter, dem Gefängniß und Tode Petri, die dem Filippino angehören sollen. Damit stimmt Rumohr[2] im wesentlichen überein. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese werden von den meisten zwischen Masolino und Masaccio getheilt, von Gaye[3] ebenso Gefängniß und Befreiung. E. Förster kommt zu der sonderbaren Annahme: ‚Der Masolino in Castiglione ist ein anderer, als der Masolino der Brancacci-Kapelle'[4], während Crowe und Cavalcaselle sich gegen jede Thätigkeit Masolino's daselbst aussprechen und alles, was nicht dem Filippino gehört, dem Masaccio zuertheilen, wie es schon Bocchi 1591 gethan hat.

Vasari behauptet, die Fresken seien nicht auf einmal ausgeführt, sondern Masaccio habe die Arbeit damals unterbrochen, als er sich entschloß, den Einweihungsact der Kirche darzustellen, was im Jahre 1422 geschehen ist. Er meint ferner, das Werk Masaccio's sei Fortsetzung dessen, was Masolino bei seinem Tode unvollendet zurückgelassen, allein Masaccio ist um 1429 gestorben, und Masolino hat ihn überlebt. Ist letzterer überhaupt in der Brancacci-Kapelle thätig gewesen, so muß dies vor 1427 geschehen sein, jedenfalls ehe die Fresken in Castiglione entstanden. Was wir heute noch in der Kapelle der Carmeliterkirche besitzen, trägt energische Züge von Einfachheit und Größe an sich, zeigt ein ernstes Wollen und Verschmähen alles Nebensächlichen, so charakteristische Momente historischen Stils, wie man sie in den Fresken zu Castiglione vergeblich suchen würde. K. Wörmann[5] glaubt, daß von Masolino die vier Evangelisten der Decke (in den Lünetten), die Berufung des Petrus und Andreas, die Verläugnung Petri, sowie die Navicella, gefertigt seien, bezweifelt aber, daß Vasari Recht habe, auch die Erweckung der Tabitha, nebst der Heilung des Lahmen, und die Predigt Petri an die Heiden dem Masolino zuzuschreiben.

Ehe Masaccio die Arbeit in der Kapelle anvertraut wurde, ließ man ihn einen hl. Paulus malen, ein 1675 zerstörtes Werk, das sich neben

[1] Memoriale di molte statue et picture che sono nella inclyta ciptà di Florentia etc. 1510: ‚et la cappella de' Brancacci, mezza di sua mano (di Masaccio) et l' altra di Masolino, excepto Santo Pietro crucifixo per mano di Filippo'. Vasari II, 307, nota 1. [2] Ital. Forsch. II, 245 ff. [3] Carteggio II, 471.
[4] III, 183. [5] Dohme, Kunst u. Künstler, I, Nr. 48, S. 16.

den Glockenzügen der Kirche befand, und von dem Vasari lobend berichtet: ‚In diesem Bilde zeigte er eine außerordentliche Tüchtigkeit; denn im Kopf des Heiligen, welcher die Züge des Bartolo di Angiolino Angiolini an sich trägt, ist etwas so Lebensvolles und Gewaltiges (una terribilità tanto grande), daß dieser Figur nur die Sprache zu mangeln scheint. Er offenbarte auch darin sein bewundernswerthes Verständniß, die Ansichten von unten nach oben zu verkürzen, wie man noch heute an den Füßen des Apostels sehen kann' ꝛc.[1] Dasselbe Lob spendet Vasari der mit Verdeterra gemalten Processión über dem Eingang zum Convent, jener Zwischenarbeit zum Gedächtniß der Kirchweihe, worin man eine Anzahl von Bürgern portraitirt fand, darunter Brunellesco, Donatello, Masolino, alle mit einer bis dahin unerhörten Frische und Natürlichkeit.

Das Thema der ‚Versuchung' war vermuthlich das erste in der Kapelle, aber schon hier bekommen wir den Eindruck, daß Masaccio die Natur edel und groß ansieht[2], wobei ihn die Kenntniß antiker Plastik sicher unterstützte. Beide Stammeltern sind nackt, Eva umfaßt den Baum, über ihnen ragt die Schlange mit Frauenkopf hervor. Einige Befangenheit im Auftreten stellt sich wohl heraus, sobald wir diese Figuren mit dem energisch dahinschreitenden Paar auf dem Bilde der ‚Austreibung' vergleichen, auch ein minderer Fluß der Linien; aber wie konnte das Schwanken und Zögern der ersten Sünde besser dargestellt werden, als durch schüchternes Darbieten des Apfels und die langsam entgegenkommende Hand Adams, während oben der Schlangenkopf auf sein Werk herablächelt? In der That, wer hier Masolino's Werk erkennen will, wie z. B. Gaye[3] es that, hat für feinere Charakteristik kein Auge! Hier ist das noch unversehrte Menschenpaar, halb schon im Banne der Sünde, aber noch halb im Lichte des Paradieses wandelnd; mußte nicht ihre ganze Erscheinung zarter, idealer aufgefaßt werden als dort, wo harte, energische Formen die zu langer Sühne auf dornigem Pfade ausziehenden Schuldgenossen charakterisiren? Wie können wir Masolino solche psychologische Probleme zu lösen geben, wenn wir seine matten, genrehaften Bilder in Castiglione ansehen? Hier ist in der That nur Masaccio, jener bahnbrechende Geist, der mit zielbewußten Mitteln die Wirkung eines harmonischen Ganzen sucht, von dem Leonardo und Raffael gelernt haben. Stufe um Stufe klimmt sein Talent empor, und über dem Siege malerischer Technik vergißt er das Höchste nicht: seine Hauptperson, der Apostelfürst, ist mit einer Würde und Macht ausgestattet, wie es nur dem echten Historien-

---

[1] Vasari II, 294 s. [2] Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 563.

[3] Carteggio II, 472. Ebenso bemerken Woltmann und Wörmann in der Geschichte der Malerei (II, 146): ‚Die Befangenheit der Auffassung läßt den geistigen Inhalt des Momentes nicht hinreichend zur Erscheinung kommen.' Dies bezieht sich wohl nur auf die Verfasser selber, indem sie ein solches Bild dem Masolino zuertheilen.

maler eigen ist[1]. Die ‚Vertreibung aus dem Paradiese' muß auf Raffaels Phantasie starken Eindruck gemacht haben, denn er hat das Motiv in der sogenannten Bilderbibel an der Decke der vaticanischen Loggien wiederholt. Die im Schmerz gebeugte Figur Adams, der sein Antlitz mit den Händen bedeckt, die in herber Selbstanklage zum Himmel aufschreiende und zugleich sich schamhaft beugende und verhüllende Eva, darüber der in scharfer Verkürzung dem Raum angepaßte, gebieterische Engel geben ein packendes Bild der niederdrückenden Wucht menschlicher Schuld und göttlicher Strafe. In kühnen Zügen entwirft Masaccio hier das Programm der neueren Kunst, mit sparsamen Mitteln, dem Altmeister Giotto gleich, das Ziel suchend.

Die ‚Heilung des Lahmen' und die ‚Erweckung der Tabitha' hat man dem Masolino zugeschrieben, vielleicht, weil die Doppelscene, infolge des Hintergrundes einer modernen Stadt — perspectivisch viel sicherer gezeichnet, als es Masolino in Castiglione vermochte[2] — und zweier die Gruppen verbindender Männer, im florentiner Costüm, an Masolino's Neigung für das Zeitgemäße erinnert; aber welche Schlichtheit und Würde der Auffassung tritt uns in diesen beiden Gruppen entgegen! Nach giottesker Weise ist die Scene des Erweckens in eine kleine Halle versetzt, davor steht der Apostel mit seinem Begleiter und erhebt gebieterisch die Rechte gegen die noch im Leichentuch verhüllte, ihn geisterhaft, aber freudig anblickende Gestalt. In fünf Zuschauern reflectirt sich dieses Ereigniß: es sind eine Matrone und eine jüngere Frau, beide knieend, voll Andacht auf den Apostel blickend; im Hintergrunde zwei ehrwürdige Greise und ein Jüngling, welche Ergriffenheit und Theilnahme ausdrücken. Und wie machtvoll steht der Apostel ihnen gegenüber, wie plastisch umhüllt ihn das stilvolle Gewand! Wer dächte nicht an Giotto's Drusiana und die kühne Geberdensprache jenes Meisterwerkes?

Auf der anderen Seite erblickt man die hilfreich einem Krüppel sich zuwendende Gestalt Petri, mit einem Begleiter, ebenso würdevoll mit der Rechten dem emporgestreckten Arm des Lahmen begegnend.

Die benachbarte Altarwand zeigt Predigt und Taufe des Apostels.

Einer aufhorchenden Volksmenge gegenüber steht Petrus, Raffaels lehrendem Paulus zu Athen ähnlich, im edlen Faltenwurf der Toga. Um ihn drängt sich die Volksmenge, knieend und stehend, in Haltung und Geberden uns die geistige Macht des verkündeten Wortes nahe bringend. Auch dieser Apostelfigur hat Raffael seine Huldigung gespendet.

Das Bild der Taufe hat sehr gelitten; besonders eine frierende Gestalt rechts, welche seinerzeit Bewunderung erregte, ist kaum noch zu beurtheilen. Auch hier zeigt sich der Heilige wieder in Profilstellung, einem im Flusse

[1] Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 564 der 5. Aufl.

[2] Masolino behandelt die Architektur noch ganz symbolisch.

knieenden Täufling Wasser aufgießend. In Darstellung des Nackten ist hier wohl das Bedeutendste erreicht.

‚Krankenheilung', wie ‚Almosenspende der hll. Petrus und Johannes', zeichnen sich durch lebensvolle Gruppirung aus; namentlich fesselt uns in der ‚Heilung durch den Schatten' das ruhig und majestätisch dahinschreitende Paar der Apostel, während die ungeduldig harrende Schaar der Krüppel und Elenden als Gegensatz keineswegs die abschreckende Seite des Natürlichen darbietet. Das ist nur den Größten in der Kunst eigen, jenes sorgsame Wägen der einzelnen Factoren zum Aufbau der Composition, erhaben über allen Wechsel der Zeiten: Giotto — Masaccio — Raffael, sie bezeichnen die drei großen Stadien in der Entwicklung der neueren christlichen Malerei.

Als eines der Meisterwerke historischen Charakters stellt sich uns die in drei Scenen zur Einheit verbundene Composition vom Zinsgroschen dar, in solcher Zerlegung zwar noch auf das Trecento hinweisend, in der centralen Anordnung um Christus aber so viel geistige Macht enthüllend, daß diese drei Handlungen sich uns wie ein einziger Act göttlichen Wirkens darstellen. Vor einem Hause am bergigen Uferrand vollzieht sich die Handlung. Im Hintergrunde entnimmt Petrus, am Wasser knieend, dem Fische das Geldstück, rechts gibt er dasselbe dem harrenden Einnehmer; zwischen beiden Gruppen ordnet sich um Christus der auserwählte Senat der Jünger, eine Schaar, so frei und groß gebildet, daß sie, menschlich wahr, doch über menschliches Maß hinausragt: ‚So absolute, zeitlose Erscheinungen, wie sie uns zuerst in den Aposteln und Propheten des Baptisteriums zu Ravenna begegnen und dann bei Giotto auftreten, hat nur Masaccio und nach ihm Raffael gemalt. Wenn auch Erhabenheit und Schönheit je nach der Meisterschaft in der Ausführung verschieden waren, im Wesen sind sie geistesverwandt und gleichartig.'[1]

Wie machtvoll zeigt sich die Geberde Christi, wie vertrauensvoll der Ausdruck der ihn umgebenden Schaar, dazu die breite Anlage der Gewänder, an Marmor und Erzguß erinnernd, wie sie die Einzelnen gleich Statuen rundet. Als Gegensatz zu diesen zeitlosen Typen die derbe Figur des Zöllners im kurzen Gewand. Ueber dem allem aber gebietend das feine, geistige Licht der Intelligenz im Kopf des Erlösers. Energisches Colorit begleitet die innere Stimmung. — So wird erklärlich, daß einheimische wie fremde Künstler vor diesen Bildern ihre Studien gemacht haben[2], und Raffaels Geist tiefe Eindrücke empfangen konnte, deren Reflexe in seinen Werken sichtbar werden. Denn eine Fülle edler und freier Charakteristik strömt hier in die Kunst herein.

Die Pinselführung ist eine leichte. Masaccio arbeitete schnell, in reinem Fresco mit transparenten Farben, und es gelang ihm, wie die Nahtspuren erkennen lassen, größere Stücke in einem Zuge zu vollenden. Licht- und Schattenmassen sind wohlberechnet; letztere wurden mit warmen Lasuren über-

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 107. [2] Vasari II, 299.

gangen und mit dem Licht durch Halbtöne vermittelt. Mit sicherer Hand, nur das Wesentliche packend, sind die Formen angesetzt, in jener Art, wie Donatello, Ghiberti und ihre Schule Fläche gegen Fläche halten, ohne Kleinliches zu schätzen. Auch Giotto hat breite Lichtmassen, daneben schmale Schatten, als ob er mehr ein Relief, als Malerei im Auge hätte; wer aber denkt nicht bei Masaccio's Köpfen an die Portraitbüsten des Quattrocento in ihrer markigen Einfachheit?

Das letzte Bild, an dem Masaccio in der Kapelle malte, stellt den auf der Cathedra thronenden Petrus und die Erweckung des Königssohnes dar. Davon erzählt die Legende des Jacobus a Voragine[1]: ‚Als der selige Apostel Petrus in Antiochia predigte, sprach zu ihm Theophilus, der Fürst jener Stadt: Petrus, warum verdirbst du mein Volk? Als nun Petrus den christlichen Glauben ihm vorzutragen begann, ließ er ihn gefangen setzen. Da Paulus es hörte, kam er zu Theophilus, als Künstler in Bildhauerei und Malerei sich einführend, und besuchte den Apostel Petrus heimlich im Gefängniß, tröstete ihn und erquickte den Halbverschmachteten mit Speise. Den Theophilus aber fragte er, warum er den Petrus gefangen hielte, da er ihm doch recht nützlich sein könne, denn er verstehe, Kranke zu heilen und Todte zu erwecken. Als Theophilus entgegnete, das sei thöricht, denn sonst würde er sich selbst befreien, versicherte Paulus, auch der Erlöser, der von den Todten erstanden, habe sich nicht vom Kreuze erledigen wollen, und so fürchte auch Petrus nicht, für Christus zu leiden. Daraufhin forderte Theophilus, er möge Petrus bewegen, seinen vor 14 Jahren verstorbenen Sohn ins Leben zurückzurufen. So wurde Petrus aus dem Kerker vor das Grabmal geführt: da erweckte er den Sohn des Königs. Hierauf glaubten Theophilus und sein ganzes Volk an Christus, bauten eine Kirche und in der Mitte einen erhabenen Thron, darauf setzten sie den Petrus, damit alle ihn sehen und hören konnten. Sieben Jahre hat er diesen Thron innegehabt.'

Die figurenreiche Composition zeigt einen abgeschlossenen Hofraum des Palastes, von Bäumen überragt. Unter einem Schutzdach sitzt Theophilus, im Profil, einfach bekleidet und ruhig vor sich hinblickend. Die Mittelgruppe bilden Petrus, Paulus und der mit einem Knie auf ein Tuch gestützte Jüngling. Petrus hat gebieterisch die Hand über ihn ausgestreckt, Paulus betet knieend. Neben dem Jüngling auf dem Leichentuch sieht man zwei Schädel und Knochen. Um diese Scene schaart sich dichtgedrängt die Menge der Höflinge und des Volkes im Zeitcostüm. Die rechte Seite der Composition nimmt der auf der Cathedra thronende Apostel Petrus ein, von vorn gesehen, während drei Knieende in der Front und zwei Gruppen zu seiten des Thrones ihn umgeben. Crowe und Cavalcaselle meinen, daß vom Mittelbilde nur ein großer Theil: der nackte Knabe, die Zuschauer hinter ihm, der halbe Arm und der Fuß

[1] Ed. di Venezia 1512, p. 54 s.

Petri, die knieende Figur des Paulus, bis auf seinen Kopf, von Filippino gemalt sei[1], dessen Stil sich deutlich ausprägte, zumal im Typus des erweckten Jünglings, der ein bei dem Künstler beliebtes Modell wiedergibt. Die Figur des die Hand über den Knaben ausstreckenden Petrus ist wieder großartig und würdevoll, ebenso schön die Scene des thronenden, die Hände betend erhebenden Apostelfürsten, von ernsten, andächtigen Gestalten in weihevoller Stimmung umgeben. Aber in den bei der Erweckungsscene versammelten Zuschauern waltet doch zu viel Gelassenheit und Schaugepränge, als daß wir die Hand Masaccio's darin erkennen möchten. Wahrscheinlich hat Filippino nur nach einem Entwurf Masaccio's gearbeitet und Zusätze gemacht, die den ursprünglichen Charakter verändert haben. Vasari bemerkt nur, daß die Erweckung des Königssohnes, wegen Masaccio's Tod unvollendet geblieben, durch Filippino ergänzt und vollendet worden sei.

Noch ein Werk von Masaccio's Hand, dessen Echtheit Albertini im Memoriale bestätigt, und das Vasari, trotz allen Lobes, mit seiner eigenen Malerei zudeckte, ist uns erhalten: die Trinità in S. Maria Novella, jetzt von der ursprünglichen Stelle der Wand in die Nähe des Eingangs übertragen und bei arger Verdunkelung nur schwer zu würdigen. Wir sehen Gott Vater, den gekreuzigten Sohn darbietend, dazwischen die Taube des Heiligen Geistes, während Maria und Johannes zur Seite stehen und das Donatorenpaar im Vordergrunde anbetend kniet. Gegenüber den schwächlichen, noch giottesken Formen des Gekreuzigten treten Maria und Johannes in geringen Typen und vernachlässigter Haltung auf. Die Größe des Künstlers zeigt sich hier nur in der Auffassung des Stifters und seiner Frau, die mit so breitem Pinsel und so plastisch entworfen sind, daß wir an Michelangelo denken können. Der Profilkopf des in rothem Gewande ernst wie eine Statue mit gefalteten Händen knieenden Mannes gehört zu den Leistungen ersten Ranges auf dem Gebiete des historischen Portraits. Das Licht ist pastos aufgesetzt, die Schatten sind mit warmen Lasuren übergangen.

Die dem Masaccio zugeschriebenen weiteren Bilder, so die für S. Ambrogio gemalte, jetzt in der Akademie zu Florenz befindliche Madonna mit der hl. Anna und dem Kinde, sind schwerlich als originale Werke zu betrachten. In den Uffizien befindet sich ein mit dünner Farbe auf Backstein skizzirtes Portrait eines jungen Mannes, angeblich Masaccio's Bildniß, aber viel eher ein Studienkopf in der Weise Filippino Lippi's, während das ebenfalls auf Stein entworfene Bildniß eines älteren Mannes dem Sandro Botticelli angehören könnte[2]. Den Stilcharakter Filippino's trägt auch das angebliche Portrait Masaccio's im Palazzo Torrigiani zu Florenz.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 113.

[2] Nr. 286. 1119. Weitere angebliche Portraits in der Galerie Corsini zu Rom und Leuchtenberg in S. Petersburg (dort Nr. 53).

Wir kennen die Ursache nicht, welche Masaccio bewog, die Arbeit in der Kapelle im Stich zu lassen und nach Rom zu gehen. Seine Vermögensverhältnisse waren keineswegs günstige; das erhellt aus der Darlegung seines Einkommens vom Jahre 1427, dem letzten Lebenszeichen, das wir von ihm besitzen. Er gibt darin an, daß er mit seiner Mutter und einem jüngeren Bruder, Giovanni, in einem Hause des Quartiers S. Croce zusammenwohne. Die Mutter besaß ein kleines Vermögen[1], aber es scheint keine sicheren Einkünfte geboten zu haben. Masaccio selbst hatte nur Schulden, nahm aber doch täglich sechs Soldi ein und hielt einen Garzone Namens Andrea di Giusti, den er wohl nicht regelmäßig zu bezahlen vermochte, da er ihm 1427 noch sechs Gulden schuldete. Vielleicht hat ihn materielle Bedrängniß von Florenz nach Rom getrieben; oder sind es, wie Vasari andeutet, Verfolgungen des Neides gewesen, die ihn veranlaßten, Mutter, Bruder und das ruhmvolle Werk im Stich zu lassen? Denn er ist fern von der Heimat im Alter von 27 Jahren zu Rom gestorben[2]. Als im Jahre 1429 abermals die Angabe des Vermögens erforderlich wurde, schrieb eine unbekannte Hand auf das Formular: ‚man sagt, er sei in Rom gestorben', und jener Maler, den Masaccio 1427 seinen Gläubiger mit einer Summe von 102 Lire, 4 Soldi nennt, Niccolò di Ser Lapo, erwähnt in einer Declaration vom Jahre 1430, Masolino schulde ihm noch 68 Gulden, er habe aber keine Hoffnung, diese Summe noch zu erhalten, denn Masaccio sei nach Rom gegangen und dort verblichen, sein Bruder Giovanni aber weigere sich, die Erbschaft anzutreten. Vasari verlegt Masaccio's Grab in die Kirche del Carmine zu Florenz; aber von einer Uebertragung ist nichts bekannt, und vielleicht waren es nur Gedenktafeln, die Vasari dort gefunden hat[3].

Don Lorenzo Monaco. Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Zu den würdigen Vertretern des auslebenden giottesken Stils gehört der an die Kunstweise des jüngeren Gaddi sich anlehnende Camaldulenser Don Lorenzo. In der Betrachtung seiner nicht gerade zahlreichen, aber überaus fleißig gemalten und religiös gestimmten Werke sehen wir zugleich

[1] Gaye I, 116: ‚frutto d'una vigna'. Es heißt da ferner: ‚Siamo in famiglia noi due con nostra madre, laquale è d'età danni 45; io tomaso sono detà danni 25, e giovanni mio fratello sopradetto è detà danni 20. Stiamo in una casa dandrea macigni della quale paghiamo lanno di pigione fiorini 10. Tengo io tommaso parte duna bottega della badia di firenze della quale pago lanno fiorini 2. Sono debitore di nicholò di s. lapo dipintore di lire 102 s. 4.

[2] Milanesi im Giornale storico degli Archivi Toscani, 1860, vol. IV, p. 194. Vasari II, 300.

[3] Masaccio's Bruder, Giovanni, ist 1407 geboren und 1486 gestorben; von ihm stammt 1442 Antonio Francesco, ebenfalls Maler, dessen Sohn, Giovanni, am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts im Malerbuch genannt wird.

eine Vorbereitung auf den eigenartigen Charakter und das tiefe Empfindungsleben in den Malereien Fra Angelico's da Fiesole. Auch in Italien waren die Conventе seit alter Zeit künstlerisch fruchtbar oder anregend gewesen: wir haben nur an Monte Cassino zu denken, dann an die trefflichen Meister des Dominikanerordens. Schon im dreizehnten Jahrhundert sehen wir Fra Guglielmo aus Pisa, den Schüler des Niccolò, als Bildhauer und Architekten Ruhm gewinnen, zumal durch seine Thätigkeit am Grabmal des hl. Dominicus in Bologna und am Dom zu Orvieto. In den venezianischen Staaten erbaute der Orden mit Hilfe seiner Architekten drei der edelsten Kirchen Italiens, S. Giovanni e Paolo in Venedig, S. Agostino in Padua und S. Niccolò di Trevigi; in Florenz ersteht nach den Plänen von Fra Sisto und Fra Ristoro die Perle italienischer Gotik, S. Maria Novella, deren zierlichen Bau Fra Giovanni da Campi und Fra Jacopo Talenti zu Ende führen. Auch die Miniaturmalerei fand hier Beachtung. Als ersten Maler des Ordens in Florenz nennen die Urkunden Fra Guido, Sohn eines Niccolò, welcher den Titel ‚pulcher pictor et totus mechanicus' erhält[1], und durch den die ältesten Chorbücher von S. Maria Novella wahrscheinlich ihre Miniaturen bekommen haben. Dem vierzehnten Jahrhundert gehören dann einige Maler im Convent S. Caterina zu Pisa an, von denen zwei, Domenico Pollini und Alessandro della Spina, den Titel ‚belli scrittori' erhielten, während Fra Pietro und Fra Jacopo Gualterotti als Maler gelobt werden[2]. Von den Ueberresten der Chorbücher daselbst ist schon oben die Rede gewesen.

Im Kloster zu Florenz erwähnen die Chroniken den im Jahre 1416 gestorbenen Michele Sertini, welcher die zwei großen Psalter, jetzt im Noviziat befindlich, mit Miniaturen versehen hat. Der selige Giovanni Dominici, später Cardinal, hatte in allen von ihm reformirten Häusern, auch in den weiblichen, die Beschäftigung mit der Malerei eingeführt[3], und seiner Anregung ist es sicher zu verdanken, wenn in Fiesole und S. Marco Fra Giovanni und Fra Benedetto ihre künstlerische Thätigkeit entfaltet haben.

Auch die Arbeiten des Camaldulensers Don Lorenzo tragen Merkmale an sich, die ihn zum Gründer einer Miniatorenschule tauglich erscheinen lassen. Obgleich älter als Fra Angelico, hat er es doch nicht verschmäht, einmal als dessen Gehilfe zu arbeiten. Vasari verschweigt in der Ausgabe von 1568, daß Don Lorenzo auch als Miniaturist thätig war — eine Kunst, die im Hause der Angeli (gegründet 1295) viel geübt wurde —, obgleich er doch in der ersten, von 1550, bemerkt hatte, Don Lorenzo sei ein fleißiger Maler gewesen, wie man aus einer Unzahl von ihm miniirter Bücher bei den

[1] P. V. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, Firenze 1854, vol. I, 152.

[2] l. c. p. 153.

[3] Vgl. seine Briefe an die Dominikanerinnen in Venedig, bei Biscione, Lettere di Santi e Beati Fiorentini, Firenze 1736.

Brüdern der Angeli und der Klause von Camaldoli zu erkennen vermöge; weiter unten fügt er dann hinzu, daß zu seiner Zeit in der päpstlichen Kapelle noch ein für Eugen IV. von Don Lorenzo's Hand gemaltes Meßbuch zu sehen war. Aber dieses Missale wurde nicht für jenen Papst gemalt, sondern für den Cardinal Angelo Acciajuoli [1].

In der Laurenziana zu Florenz befinden sich einige Chorbücher, einst der Kirche der Angeli gehörig, unter denen jenes mit Nr. 421 bezeichnete Miniaturen im Stil Don Lorenzo's an sich trägt. Werthvoller ist ein Diurnale (H) in der Sacristei des Spitals von S. Maria Nuova, mit 44 Miniaturen von ungleicher Erhaltung. Fünf derselben sind größere Compositionen und zeigen uns die Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, die Trinität und Einsetzung der Eucharistie; die anderen, kleineren, Köpfe und Büsten von Heiligen in außerordentlich feiner Ausführung. Bei diesen Miniaturen ist der Stilcharakter Don Lorenzo's entschieden ausgeprägt; außerdem fand Milanesi im Ausgabenbuch des Spitals, innerhalb der Jahre 1412 und 1413, gewisse an Don Lorenzo gezahlte Summen für Miniaturen in einem Antiphonarium verzeichnet [2].

Nur ein einziges Tafelbild trägt den Namen des Camaldulensers, nämlich jenes der Abtei von Cerreto bei Certaldo [3], welches 1413 ursprünglich für das Kloster der Angeli bestimmt war [4]. Es ist auch seiner äußeren Form nach (mit drei Giebelfeldern) dem Trecento angehörig und enthält in der mittleren Abtheilung die Krönung Mariä, von einer Schaar Engel umwoben, zu den Seiten Propheten und Apostel, darunter Johannes Baptist, Petrus, Benedikt und Romuald. Auf den die Giebelfelder tragenden Pilastern erkennt man je sechs Propheten, an der Predella die Anbetung der Könige und der Hirten, dann Scenen aus dem Leben des hl. Benedikt. Im mittleren Giebelfeld thront Gott Vater, an den Seitentheilen erblickt man die Verkündigung [5].

In diesem Werke spricht sich die sorgfältige Technik, das heitere Colorit der Miniaturmalerei aus. Die Figuren sind überschlank, etwas manierirt in der Haltung und stehen unsicher auf gespreizten Füßen. Andachtsstimmung bleibt, wie bei Traini, in erster Linie vorherrschend. Don Lorenzo's Stil ist übrigens so charakteristisch, daß es kaum schwer fällt, andere, nicht bezeichnete Werke auf ihn zurückzuführen, so das frühe Bild der Madonna mit Heiligen von 1404, zu Empoli, welches schon die volle künstlerische Reife erkennen läßt, die kleine Tafel im Hotel Cluny zu Paris, vom Jahre 1408, und das Triptychon der Kirche Montoliveto bei Florenz, mit der Jahreszahl 1410.

---

[1] Milanesi im Commentar zum Leben Don Lorenzo's, Vasari II, 27.
[2] l. c. p. 28. [3] Crowe und Cavalcaselle II, 127.
[4] Jetzt in den Uffizien.
[5] Gaye im Kunstblatt 1840, Nr. 82. Milanesi bei Vasari II, 19.

Wie sehr übrigens diese Bilder den Stil des Trecento repräsentiren, erkennt man daraus, daß die Anbetung der Magier, in der Florentiner Galerie, für ein Werk Fra Giovanni's galt, und Vasari die Verkündigung mit vier Heiligen, jetzt in der Akademie daselbst, Giotto zuschrieb. ‚Die ersten Werke dieses Künstlers, welcher die Pfade Taddeo Gaddi's innehielt,' bemerkt Vasari, ‚gehören dem Kloster der Angeli an, wo er außer anderen Sachen die Tafel des Hochaltars malte, die man noch heute sieht, und welche die Jahreszahl 1413 trägt.' Es ist dies die anfangs beschriebene Tafel, welche am Ende des sechzehnten Jahrhunderts einem Bilde Alessandro Allori's weichen mußte und verschwand, bis Milanesi 1830 sie in der Abtei von S. Pietro a Cerreto entdeckte[1]. Diese Abtei wurde 1414 von Johannes XXIII. dem Kloster der Angeli in Florenz unterstellt.

Da Lorenzo urkundlich schon 1400 ein Altarwerk fertigte und auf der 1404 bezeichneten Tafel seine Ausbildung vollendet erscheint, er auch am 10. December 1391 die klösterlichen Gelübde ablegte[2], während sein Tod 1425 stattfand, ist Milanesi's Annahme, er sei um 1370 geboren, wohl richtig.

Ein bevorzugtes Thema für Don Lorenzo's Pinsel war die Verkündigung. Die Akademie der Künste in Florenz besitzt eine solche, an der Vasari, sie dem Giotto zuweisend, die erschrockene Bewegung Mariä lobend hervorhebt. Schöner ist das Bild in S. Trinità: Maria, eine schlanke Figur, vernimmt ergebungsvoll die Botschaft des vor ihr knieenden Engels. Die Scene ist heilig und groß empfunden. Die etwas schmalen Figuren, der ideale, schleppende Faltenwurf, die elastische Biegung der Oberkörper geben eine tiefernste, das Herz ergreifende Stimmung, wie ein alter Hymnus. Miniaturartig fein sind die Predellabilder, besonders die Anbetung der Könige.

Vasari berichtet, Don Lorenzo habe in S. Trinità die Kapelle der Ardinghelli in Fresco decorirt und auch die Altartafel gefertigt, wo er die Bildnisse Dante's und Petrarca's anbrachte; dann habe er in S. Pier Maggiore die Kapelle der Fioravanti, in S. Trinità jene der Bartolini, und in einer anderen, von S. Pier Schieraggio, das Altarbild gemalt. Die Deckenbilder im Auftrage der Ardinghelli wurden aber von einem Fra Domenico begonnen, dem Orden nach unbekannt, während Giovanni Toscani die Wände schmückte. Es ist nun zweifelhaft, ob Vasari diese Kapelle der Ardinghelli in S. Trinità nicht mit einer anderen verwechselt, die von den Capitani di S. Maria del Bigallo im Carmine errichtet wurde, und zwar aus den von Chiaro Ardinghelli in seinem Testament (4. August 1377) bestimmten

[1] Vasari II, 18. 19. Neben Milanesi nahm Gaye die Ehre der Auffindung für sich in Anspruch. Cfr. Carteggio II, 433.

[2] Im Registro nuovo, num. 96, jetzt im Staatsarchiv, heißt es: ‚Don Lorenzo di Giovanni del popolo di S. Michele de' Bisdomini di Firenze, che prima avea nome Piero, fece la sua professione in questo monastero adì X. di dicembre nel 1391.' Vasari l. c. p. 18.

Geldmitteln. Für diese Kapelle, nahe dem Kirchenportal und zur rechten Hand, fertigte Don Lorenzo im Jahre 1400, und für den Preis von 55 Goldgulden, die Tafel der Verkündigung, während Lorenzo di Salvi, Maler aus S. Jacopo oltra Arno, für den Preis von 60 Gulden die Wände verzierte [1]. Die Tafel zu S. Pier Schieraggio, welche sich, nach Richa, in der Kapelle Sangalletti befand und Maria mit Kind, nebst assistirenden Heiligen darstellte, ging mit der Aufhebung leider verloren, doch fand Milanesi im Oratorium der Kirche von Montoliveto, bei Florenz, das oben erwähnte, wohlerhaltene Triptychon — mit Spitzgiebeln und der Inschrift des Jahres 1410, in der Mitte die thronende Jungfrau, weiterhin die hll. Johannes Baptist, Bartholomäus, Thaddäus und Benedikt enthaltend, darüber Gott Vater und zu den Seiten eine recht stattliche Verkündigung —, in dem möglicherweise das verschwundene Altarbild zu suchen ist. Die von Vasari genannten Frescomalereien Don Lorenzo's sind untergegangen, ebenso die Arbeiten in der Certosa bei Florenz, in S. Michele zu Pisa und in der Camaldolenserkirche, wo ein Crucifix und ein S. Giovanni hervorgehoben werden [2]. In S. Jacopo sopra Arno sind von dem Altarwerk nur die drei Giebelstücke in modernem Rahmen erhalten, von denen eines den Gekreuzigten, dessen Blut die Engel auffangen, die anderen Maria und Johannes in sehr feiner Behandlung darstellen [3].

Vasari läßt Don Lorenzo im Alter von 45 Jahren hinscheiden. Nach Milanesi's Ansicht ist er außerhalb seines Klosters, das er etwa um 1400 verlassen hatte, und zwar 1425 gestorben.

Außer Don Lorenzo gab es noch andere Maler im Camaldulenserorden; so fand Milanesi einen Miniator, Don Simone, von dem eines der Chorbücher in S. Croce illustrirt wurde, und zwar das Antiphonarium B, welches bei der Geburt des Erlösers anfängt. Es enthält 14 Miniaturen in einem freien und leichten Stil, so daß zu vermuthen ist, der Autor sei zugleich Maler gewesen. Auf der Rückseite des fünften Blattes, welches eine Geburt Christi enthält, finden wir den Namen: Don Simon ordinis Camaldulensis. Ihn erwähnt auch das Memoriale von S. Maria degli Angeli auf S. 40, nämlich, daß Don Simone Stephani am 21. October 1386 seine Professio abgelegt habe und daselbst, 73 Jahre alt, am 29. Juli 1437 verschieden sei. Dieser Don Simone malte 1426 ein Antiphonarium für die Kirche von S. Lucia de' Magnoli, jetzt de' Bardi genannt. Das Memoriale nennt auch einen Don Silvestro de' Gherarducci, gestorben 1399, und zuletzt Don Jacopo Brandini, welcher 1333 in das Kloster eintrat, 1336 Profeß ablegte, 1348 starb und als ‚pulcher scriptor' bezeichnet wird. Vasari gedenkt schließlich

[1] Milanesi bei Vasari II, 20. Aus dem ‚Libro degli Stanziamenti 1395—1400 de' Capitani di S. M. del Bigallo' im Staatsarchiv zu Florenz.

[2] S. Benedetto vor Porta Pinti, Florenz.

[3] Andere Fragmente erwähnen Crowe und Cavalcaselle II, 130. 131.

eines Don Jacopo Fiorentino und nennt ihn den besten Miniator (scrittore di lettere grosse) nicht nur in Toscana, sondern in ganz Europa. Gewiß ist dieser identisch mit dem im Memoriale S. 37 erwähnten Don Giacomo di Francesco del popolo di S. Lorenzo, welcher 1348 ins Kloster trat und am 22. Juli 1396 gestorben ist, da auch hier mit ungewöhnlicher Anerkennung seiner Leistungen als scriptor gedacht wird[1]. Vasari hebt als die Hauptwerke jener Künstler 20 große Chorbücher hervor, die jener für sein Kloster malte; außerdem seien aber noch unzählige andere in Rom, Venedig, besonders in S. Mattia zu Murano, dem Kloster jenes Ordens, vorhanden. Aber hier irrt der Biograph; denn jene Chorbücher wurden von Don Niccolò Rosselli (1407—1471) gefertigt. ‚Für seine Tüchtigkeit', erzählt Vasari, ‚wurde der gute Mönch von Don Paolo Orlandini, seinem Ordensgenossen, nach dem Hinscheiden in Versen geehrt; auch bewahrte man seine rechte Hand, mit der er jene Bücher schrieb, mit großer Hochschätzung auf, zugleich mit der eines anderen Camaldulensers, Don Silvestro.'[2]

Als Schüler Don Lorenzo's ist uns ein Francesco bekannt, der nach dem Tode des Camaldulensers ein Frescobild der Madonna an der Ecke von S. Maria Novella in Florenz in einem Tabernakel ausführte, von dem noch ein Theil erhalten ist.

Fra Beato Giovanni Angelico da Fiesole.

Dieser in der Entwicklung der christlichen Kunst einzige Maler, Guido oder Guidolino genannt, wurde in einem Flecken nahe bei Castel di Vicchio, der toscanischen Provinz Mugello, im Jahre 1387 als Sohn eines gewissen Piero geboren[3]. Er hatte einen jüngeren Bruder, im Kloster Benedetto genannt, der, nach Vasari, die Buchmalerei ausübte. Im Jahre 1407 hatten die Brüder das Gewand des hl. Dominicus im Convent bei Fiesole genommen, als dessen Gründer der selige Giovanni Dominici zu betrachten ist, begaben sich dann in das Noviziat zu Cortona und legten 1408 Profeß ab. Nicht

[1] ‚Omnium scriptorum suo tempore existentium gloria, cujus industria atque indefesso usque ad mortem labore abundantia omnium generum librorum ecclesia nostra refloret.' Milanesi bei Vasari II, 22, nota 2.

[2] Milanesi hat noch zwei Hände in der Sacristei des Klosters der Angeli gesehen, doch gehörten sie zu einer Person; und in der That bemerkt Vasari in der ersten Ausgabe, daß die Brüder die Hände Don Lorenzo's aufbewahrt hätten. Als das Kloster der Angeli mit der Kirche zu profanem Gebrauch bestimmt wurde, verschwanden auch diese Hände. Die Chorbücher wanderten, ihrer Miniaturen beraubt, in die Laurentiana, ausgenommen die früher erwähnten Dominicalbücher. Ottley in England besitzt einige der Miniaturen.

[3] P. V. Marchese, Memorie, 4. ed., Bologna 1878, I, 264 ss. Marchese, S. Marco convento dei padri predicatori in Firenze, 1853. Förster, Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Regensburg 1861. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 91 ss.

ein Jahr war seit ihrer Rückkehr verflossen, als der Sturm religiöser und politischer Wirren losbrach. Die Republik Florenz hatte sich an Gregor XII. gehalten, löste sich aber 1409 von ihm und erklärte, dem in Pisa gewählten Papst treu bleiben zu wollen. Nach der Absetzung Gregors XII. und Benedikts XIII. trat Alexander V. als dritter Papst auf. Die Republik Florenz und der General der Dominikaner hielten zu Alexander V., aber die Religiosen des Convents von S. Domenico folgten, auf Anregung des seligen Dominici, der Partei Gregors XII., der sie Treue gelobt. Gewaltsamer Unterwerfung zu entgehen, verließen die Brüder in der Nacht ihr Haus zu Fiesole und zogen sich nach Foligno zurück, wo ihnen im Kloster von S. Domenico gütige Aufnahme zu theil wurde[1]. Unter den vertriebenen Mönchen befanden sich wohl auch die beiden Brüder Fra Angelico und Fra Benedetto; hatten sie aber das Haus in Cortona noch nicht verlassen, als ihre Ordensgefährten aus Toscana nach Umbrien zogen, so ist anzunehmen, daß Fra Angelico elf Jahre beständig zu Cortona verweilt hat. 1414 brach die Pest in Foligno aus, und die abermals heimatlosen Brüder sammelten sich zu Cortona, um erst 1418 nach Fiesole zurückzukehren, nachdem ihnen die Autorität und Fürbitte des Cardinals Dominici das Recht an ihren alten Besitz erneuert hatte. Ob Fra Angelico für den Convent zu Foligno, oder andere Klöster Umbriens, malerische Werke geschaffen, ist unbekannt; ebenso ungewiß bleibt auch die Länge seines Exils außerhalb Toscana's, obgleich die Chronik von Fiesole betont, dasselbe habe viele Jahre gedauert[2].

Vasari scheint geneigt, die künstlerische Ausbildung Fra Giovanni's in die Zeit vor seinem Ordensberuf zu verlegen; denn er versichert von ihm, daß er auch in der Welt, sowohl von seinem Besitzthum, als von der Kunst bequem hätte leben können, die er schon in seiner Jugend trefflich zu üben verstand[3]; aber aus Liebe zum Heil seiner Seele habe er das Kloster aufgesucht. Diese Annahme Vasari's scheinen die Thatsachen zu bestätigen; denn während des Noviziates hatte Fra Giovanni schwerlich Zeit, die Malerei zu erlernen, und wenn er den Brüdern ins Exil nach Foligno gefolgt ist, würden doch Spuren von der Thätigkeit seiner Lehrer oder seiner eigenen übrig sein[4].

---

[1] Marchese, Memorie, Doc. V, p. 548: ‚omnes cum suo priore perrexerunt Fulginium et dominus civitatis dictus Golinus Petrincius, et episcopus ejusdem civitatis dominus Fredericus ord. pred., qui perseverabat in fide et obedientia dicti Gregorii, dederunt eis conventum Fulginatem ipsius ordinis, ubi per plures annos permanserunt. Sed postmodum superveniente peste ... defecit vita regularis in praedicto conventu.'

[2] Marchese, Memorie, I, 2. ed. p. 217; 4. ed. p. 284. In der ersten Auflage seines trefflichen Werkes über die Künstler im Dominikanerorden hatte P. Marchese das Fresco über der Kirchenpforte von S. Domenico (Fiesole) in diese frühe Zeit verlegt, aber nach einer Bulle Eugens IV., von 1438, scheint es einer späteren anzugehören.

[3] Vasari II, 505.

[4] Marchese (Mem. I, 2. ed., p. 280) nimmt an, er habe in Foligno gemalt, bemerkt aber: ‚Opere certe di questo tempo non abbiamo.'

Anzunehmen, daß eine Miniatorenschule dieses eigenartige Talent habe ausreifen lassen[1], wäre verwegen. In Foligno und Umgebung finden sich keine Arbeiten Fra Angelico's, demnach möchte man ihn während der frühen Jahre seines klösterlichen Lebens eher in Cortona suchen[2]. Seiner malerischen Technik und Formkenntniß nach steht Fra Angelico etwa auf der Höhe Masolino's, doch ist die menschliche Gestalt für ihn immer nur ein Mittel, sein Empfindungsleben auszudrücken. In der Zeichnung des Nackten bleibt er hinter Masolino zurück, da ihm die Uebung des Modells abgeht, aber seine Hand ist von lauterem Schönheitssinn gelenkt und seine Kunstsprache voll Adel und Würde. Hochdramatische Objecte gerathen ihm oft lahm und ungeschickt, da sie der friedvollen Stimmung seines Geistes nicht zusagen. Dem Adler des Johannes gleich schwebt seine Seele in den Regionen der Intuition himmlischer Dinge, und von jener hohen Warte erscheinen ihr die Bilder des Lebens verklärt im Lichte ewiger Bestimmung. Wie der Evangelist erblickt er die Stadt Gottes in ihrer krystallenen Klarheit, ohne die Schatten der Sünde, eine neue Welt, in makelloser Schöne ausgebreitet vor dem Antlitz des Ewigen. Seine Typen sind mehr im Gebet und in der Meditation, als mit irdischen Augen erfaßt, zeitlos und doch in feiner Abstufung des Ausdrucks, in der sorgsamen Modellirung, den Problemen der neueren Kunstrichtung nicht fern stehend. In seinen landschaftlichen Hintergründen pulsirt oft echtes Naturgefühl, und obgleich alles Beiwerk sich dem einen Zweck unterordnet, verräth es doch nicht minder treue Beobachtung der Außenwelt. Hieraus, besonders aber aus dem Umfang seiner gewissenhaften, menschlich wahren Charakteristik, ohne jeden schwächlichen und weichlichen Zug, wie er bei Masolino sich findet, läßt sich schließen, daß Fra Angelico das Leben selbst mit den Augen des Malers geprüft habe, ehe er ins Kloster trat, daß er als Mönch zwar nicht anatomische Studien trieb, wie sie das Quattrocento verlangte, daß er aber seine Brüder fleißig portraitirte, Faltenwurf zeichnete, den Klostergarten mit seinen Rosen und die Architektur der frühen Renaissance liebevollen Sinnes betrachtete und nachahmte.

In gehobener Stimmung, nicht ohne Pathos, hat Vasari sich bemüht, der künstlerischen Bedeutung Fra Angelico's gerecht zu werden; ja während er oft mit Phrasen den Mangel eigenen Urtheils ergänzt und mit anekdotenhaftem Geschwätz sich über Lücken in den Thatsachen hinweghilft, läßt er hier die Quelle wahren Gefühls ausströmen[3]: ‚Fra Angelico war ein Mann von schlichtem Wesen und lauteren Sitten, so daß, als Papst Nicolaus ihm eines Tages ein Frühstück wollte reichen lassen, er sich ein Gewissen daraus machte, Fleisch ohne Erlaubniß des Priors zu genießen, der Autorität des Papstes nicht gedenkend. Er verschmähte alle weltliche Art, lebte rein und heilig und war ein solcher Freund der Armen, daß ich glaube, seine Seele

[1] So scheint Förster (Gesch. d. ital. Kunst, III, 191) besonders an Don Lorenzo's Miniaturen zu denken.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 138. [3] Vasari II, 519. 520.

gehöre nun dem Himmel an. Er übte sich beständig in der Malerei und wollte niemals anderes darstellen, als heilige Dinge. Wohl konnte er reich sein, aber er achtete dessen nicht, pflegte vielmehr zu sagen, der wahre Reichthum bestehe in nichts anderem, als mit wenigem zufrieden zu sein. Er hätte auch vielen gebieten können, aber er wollte es nicht; denn er meinte, es sei weniger Mühsal und Irrthum darin, anderen zu gehorchen. Es stand in seinem Willen, Ansehen und Aemter unter seinen Brüdern wie auswärts zu erlangen, aber er kümmerte sich darum nicht, indem er erwiederte, daß er keine andere Würde erstrebe, als der Hölle zu entrinnen und sich dem Paradiese zu nähern; und in der That, welches Ziel läßt sich mit diesem vergleichen, wie es nicht sowohl Ordensbrüder, sondern alle Menschen erstreben sollten, und das nur in Gott und durch tugendhaftes Leben erreicht wird? Er war nüchtern und menschenfreundlich, lebte sittsam und fern von den Schlingen der Welt, indem er zu sagen pflegte, wer die Kunst ausübe, müsse ruhig und ohne störende Gedanken dahinleben, und wer Christi Werk beschreiben wolle, müsse immer bei Christus sein. Niemals ward er im Zorn gesehen mit seinen Brüdern, was mich eine große, fast unglaubliche Sache dünkt; aber seine Art war es, sie nur lächelnd zu ermahnen. Mit größtem Wohlwollen sagte er jedem, der ein Bild von ihm zu haben wünschte, man möge sich mit dem Prior verständigen, er werde es dann nicht fehlen lassen. Genug, dieser über alles Lob erhabene Ordensmann war in all seinem Thun und Reden höchst demüthig und bescheiden, in seinen Malereien geschickt und andächtig; die Heiligen aber, die er malte, haben mehr das Ansehen von solchen, als die jedes anderen Malers. Er hatte zur Gewohnheit, niemals eines seiner Bilder zu verbessern oder zu überarbeiten, sondern es stets so zu lassen, wie es das erste Mal geworden war, indem er meinte, es sei so der Wille Gottes. Einige versichern, Fra Giovanni habe nie den Pinsel angerührt, ohne vorher gebetet zu haben; auch malte er niemals ein Crucifix, ohne seine Wangen in Thränen zu baden, daher denn auch im Antlitz und der ganzen Haltung seiner Figuren die Güte seiner reinen und großen Seele im christlichen Glauben hervorleuchtet.'

Woher, so müssen wir fragen, stammt nun der eigenartige Schönheitssinn Fra Angelico's, sein Liniengefühl, der Tact für harmonische Durchbildung seiner Compositionen, das lichte, dem geistigen Ausdruck gefällig sich anschmiegende Colorit? Die alle Werke dieses Malers verklärende Andachtsstimmung bildet allerdings den Grundzug jener überirdischen, aus der Seele unmittelbar erblühten Ideenwelt, aber diese Welt verklärter Menschlichkeit haftet zugleich mit gewissen, nicht zu verkennenden Seiten an der florentiner Tradition und ist auch nicht ohne Vorbild. Don Lorenzo und Traini zeigen in der Wärme religiöser Auffassung, in der mystischen Ruhe ihrer dem gleichen Stoffkreise angehörigen Compositionen, Verwandtschaft mit Fra Angelico, aber sie ist keineswegs derart, ein lehrhaftes Verhältniß zu begründen und eine bestimmte

Formgebung oder Abhängigkeit der Motive selbst abzuleiten. Der Gedanke an Beziehungen mit Masolino wird im Anschauen der sehr zarten Fresken zu Castiglione leicht rege, selbst Vortrag und Colorit nähern sich einander. Dazu kommen die gleichen Mängel perspectivischer Zeichnung in der Architektur, welche zwar Renaissanceformen wiedergibt, aber doch im Sinne des Trecento fast nur andeutend, dann die auffallende Uebereinstimmung in den zierlichen Typen der Engel. Dies würde auf die um Antonio Veneziano gebildete Schule weisen, vielleicht auf Starnina[1] selbst, dessen Frescomalereien allerdings nicht mehr zur Vergleichung vorliegen. Hat Fra Angelico mit Masolino auch das miniaturartige Durchbilden gemein, das Verschmolzene der Vortragsweise, so erhebt er sich doch weit über ihn durch den historischen Compositionscharakter, welcher auf Giotto und zumal auf dessen großen Nachfolger und Vollender, nach der Seite der Schönheit, zurückführt, auf Orcagna. In der Cappella Strozzi haben wir die tieferen Quellen für Angelico's malerischen Ausdruck zu suchen. Die hier im Rahmen strengen Stils auftauchenden Elemente zarter, überirdischer Schönheit an holden Frauen- und Engelsköpfen, der edle Fluß der Gewandung, die vornehme Haltung des Ganzen sind doch tiefer liegende Momente, geeignet, einen Stil wie den Fra Angelico's zu bestimmen, als eine Miniatorenschule. Sicher hat er von Masolino den technischen Apparat entnommen; seine Hauptquelle aber bleiben die Werke der Vergangenheit, der volle Strom historischer, von Giotto herkommender Tradition, der mit Orcagna ein wesentliches Moment des Schönen in sich aufnimmt, eine Art religiöser Verklärung feiert und in Fra Angelico's Werken, ungetrübt von den materiellen Zielen der Renaissance, den Abglanz des Himmels wiederspiegelt. Eine so in sich abgeschlossene und gefühlsinnige Natur mußte diesen ihr gebotenen Eindrücken aus älteren Monumenten mit tiefem Verständniß entgegenkommen. Daß es mehr der Geist der Vergangenheit war, in den sie sich versenkte, bekundet auch die Abgeschlossenheit des Stils; denn ein malerischer Fortschritt ist bei Fra Giovanni oft nur in den Hintergründen seiner Bilder nachweisbar, im zunehmend richtigen Verhältniß von Architektur und menschlicher Gestalt, auch in etwas größerer Breite der Auffassung, während sonst jene packende Naturwahrheit, der nur Sprache und Bewegung fehlt, das ‚Terribile', der himmlischen Ruhe des frommen Bruders widerstrebte. Aber während Masaccio danach ringt, die Wirklichkeit zu erfassen, ohne die historische Größe giottesker Kunst zu verläugnen, erfaßt der Mönch die höchste Poesie derselben, und wenn es stets das Merkmal außerordentlicher Geister blieb, ihrer Eigenart die an sie herantretenden Richtungen dienstbar zu machen, so ist der Künstler

[1] Baldinucci I, 414 ed. cit.: ‚il suo dipignere a fresco lo dimostra pur troppo chiaramente allievo al principio di Gherardo dello Starnina, che fioriva ne' tempi che questo venerabile uomo, ancor giovanetto e prima che Masaccio cominciasse a dipignere, anzi a vivere, si diede alla pittura, nella quale fece, quasi nella sua puerile età e ne' medesimi tempi dello Starnina, gran profitto.'

der Zelle dem Masaccio ebenbürtig, insofern er seine Hilfsmittel dem einen Ausdruck religiöser Andacht harmonisch zu weihen vermochte, wie sie bis dahin von keinem Maler ausgesprochen worden war.

In S. Domenico zu Cortona sind uns nur einige Tafelbilder erhalten. Das eine zeigt die thronende Madonna im blauen Mantel, mit dem unbekleideten Kinde, während rechts der Täufer und Matthäus, links der Evangelist Johannes, nebst Magdalena, sich anreihen und Engel in Körben Rosen darbieten. Die Giebelfelder enthalten in der Mitte den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, daneben die Verkündigung, wie es auch bei Don Lorenzo üblich ist. In den mit besonderer Feinheit ausgeprägten Predellenbildern sehen wir Motive aus dem Leben des hl. Dominicus. In diesem Werke ist der frische Impuls einer jugendlichen Künstlerkraft nicht zu verkennen: besonders in der Zartheit des Christuskindes, dem lieblichen Engelpaar, der holdseligen Verkündigung auf der Predella, leuchtet eine Herzenseinfalt und Herzensfreude an den göttlichen Mysterien, daß es uns anweht wie der Hauch eines Frühlingsmorgens. Das zweite für Cortona gemalte Bild zeigt den von Fra Angelico bevorzugten Gegenstand, eine Verkündigung, worin er das geheimnißvolle Weben des göttlichen Heilsplanes, fern von den Gedanken der Menschen, mit aller Innigkeit seines liebeseligen Herzens darstellt: Maria sitzt in einer Halle und hat das Buch, in dem sie gelesen und betrachtet, auf das Knie sinken lassen, um den sich nahenden Engel mit auf der Brust gekreuzten Armen zu empfangen. So gleicht sie im wesentlichen der Annunziata in S. Marco, aber ihr Gesicht ist hier jugendlicher und belebter, als dort und auf der Tafel von S. Maria Novella. Da die Verkündigung den Sündenfall zur Voraussetzung hat, sieht man im Hintergrunde die Vertreibung des ersten Menschenpaares. Die Bewegung des Engels ist hier schreitend, mit einer Hand auf Maria hin, mit der anderen auf seine himmlische Heimat deutend, während er auf dem Bilde von S. Marco die Hände über der Brust kreuzt, und auf dem von S. Maria Novella schwebend, also in mehr geistiger Weise ankommt. Auch die ferneren Compositionen der Predella, Scenen aus dem Leben Mariä, offenbaren eine tief gemüthvolle Auffassung; sie beginnen mit der Vermählung, dann kommen die sehr liebliche Heimsuchung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und der Tod Mariä, wobei Christus die Seele, in Gestalt eines Kindes, aufnimmt.

Derselben Zeit verdankt die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Perugia ihre Entstehung. Es war ursprünglich ein Triptychon und für die Kapelle S. Niccolò dei Guidalotti bestimmt. In dem rundbogig abschließenden Mittelfelde thront Maria in blauem, faltenreichem Mantel auf hohem, aus Renaissanceformen gebildetem Sitz und stützt das nur halb durch einen Schleier verhüllte Kind, während an jeder Seite zwei Engel mit Blumenkörben Kränze darreichen. Weiße und rothe Rosen blühen in Gefäßen an den Stufen des Thrones. Die Seitenflügel zeigen Johannes Baptist mit braunem, ernstem

Antlitz und langem Haar, daneben, freundlich zum Kinde blickend, Katharina, Dominicus mit Buch und Lilienstengel, Nicolaus im bischöflichen Ornat, stattliche und würdevolle Figuren. Die sehr zerstörte Predella, Scenen aus dem Leben des hl. Nicolaus enthaltend, befindet sich, mit Ausnahme zweier nach dem Vatican gelangter Stücke, ebenfalls in Perugia[1].

Förster bezweifelt, daß das in Cortona über dem Eingang von S. Domenico befindliche Lünettenbild, Maria mit Kind zwischen den hll. Dominicus und Petrus Martyr, nach 1438 entstanden sei, da Fra Angelico um diese Zeit nicht nach Cortona gegangen sein könne, ‚eine so wenig bedeutende Malerei auszuführen'[2]; aber nach einer Bulle Papst Eugens IV., vom 13. Februar 1438, war die Kirche damals im Bau begriffen[3], und da er nur einmal Fiesole und Florenz verlassen hat, wo er von 1418—1436 blieb, ist anzunehmen, daß er dieses Fresco auf der Reise nach Rom malte. Im jetzt zerstörten Hause von S. Domenico zu Cortona hatte der Frate noch eine Anzahl von Wandbildern hinterlassen.

Während er so in der Fremde thätig war, verwendete sich, wie schon bemerkt, der selige Giovanni Dominici bei dem Bischof von Fiesole, wie bei Gregor XII., und 1418 wurde, gegen Schenkung eines Paramentes (im Werthe von 100 Ducaten) an den Bischof, die Rückgabe des Klosters bewirkt[4]. Dasselbe sah sich jetzt in günstigen Verhältnissen: einmal hatte der eben gestorbene Vater des seligen Antoninus ihm seine Hinterlassenschaft vermacht, dann wurden durch einen reichen Kaufmann in Florenz 6000 Gulden geschenkt, so daß man an einen Erweiterungsbau denken konnte. Der General hatte zunächst vier Religiosen aus Cortona dahin eingeladen, unter denen die Namen Fra Angelico's und Fra Benedetto's fehlen, aber es ist zweifellos, daß alle 1409 geflohenen Brüder in das Haus zurückkehrten. Fra Giovanni nahm seine Kunst hier wieder auf, und zahlreiche Werke gingen jetzt aus der Zelle des Mönches hervor, in einer Zeit kirchlicher Wirren, abnehmenden moralischen Bewußtseins, himmlischen Frieden zu verkünden. Hier in Fiesole trat der Maler auch den Impulsen der jüngeren florentiner Kunst näher. Bestimmt gehört indes jener Zeit nur das 1433 für die Linajuoli gemalte Altarstück an, welches sich jetzt in den Uffizien befindet[5]. Es ist ein Triptychon mit der thronenden Jungfrau in Lebensgröße. In lichtblauen Mantel und weißen Schleier gehüllt, stützt

---

[1] Städtische Galerie. Vatican Zimmer 2, Nr. 14.

[2] Förster III, 194. Das Bild ist jetzt fast ganz zerstört.

[3] Bullarium Ord. Pr. III, 85, bei Marchese, Memorie, I, 285, 4. ed.

[4] Marchese l. c. p. 293.

[5] No. 16, 19. Cfr. Vasari II, 514. Milanesi bringt aus dem ‚Libro de' Debitori e Creditori dell' arte dei Linajuoli' die Notiz, daß Frate Guido, genannt Frate Giovanni, am 11. Juli 1433 für 190 Goldgulden das Tabernakel gefertigt habe. Cfr. Gualandi, Memorie, ser. IV. no. 139, p. 110, und Baldinucci I, 416. Förster (Monographie S. 22) übersetzt ‚Linajuoli' mit ‚Schreiner'.

sie das bekleidete, mit der Rechten segnende, mit der Linken eine Weltkugel haltende Kind. Ist der Schrein geschlossen, so sieht man Petrus und Marcus, ist er geöffnet, Johannes Baptist und den Patron der Gilde, S. Marcus, abermals, während auf dem nach innen zu abgeschrägten Rahmen an jeder Seite sechs Engel, theils anbetend, theils musicirend mit verschiedenen Instrumenten auftreten; einzelne davon bezaubern durch jugendliche Frische und Lieblichkeit. Die Predella, vom Hauptwerke getrennt, zeigt in drei Abtheilungen: Anbetung der Könige, Predigt Petri, Martyrium des hl. Marcus, letzteres von größter Feinheit der Umrisse. Man schreibt dieser Zeit auch die 35 jetzt in der Akademie zu Florenz befindlichen kleineren Compositionen aus dem Leben Christi auf Holztafeln zu, welche ehedem die Thüren der Silberschränke in der Annunziata schmückten[1]. Das letzte Gericht schließt diese Reihe, welche sehr treffliche und rührende, zum Theil noch rein giotteske Scenen neben minderwerthigen darbietet. Drei Compositionen — die Taufe, Verklärung, das heilige Abendmahl — sind nicht von Fra Angelico. Was der Natur des zartsinnigen Malers gänzlich widerstreben mußte, eine Darstellung des Kindermordes, ist denn auch hier gänzlich mißlungen.

Für S. Domenico lieferte Fra Giovanni noch drei Tafeln, auch zwei Wandbilder größeren Umfanges. Noch finden sich im Kapitelsaal eine thronende Madonna, zwischen Dominicus und Thomas von Aquin, und ein Fresco im alten Refectorium, aber sie sind durch Uebermalung verdorben, zumal letzteres, auch gehören sie späteren Zeiten an. Für den Hauptaltar malte er eine Jungfrau mit Kind, umgeben von Engeln, nebst Petrus, Thomas von Aquin, Dominicus und Petrus Martyr. Dieses Bild wurde 1501, als man den Chor renovirte und den Hauptaltar fortnahm, durch Lorenzo di Credi seiner Giebelfelder beraubt und erneuert, so daß eine Beurtheilung nicht mehr möglich ist[2].

Eine zweite Altartafel enthielt die Verkündigung. Dieselbe ging am 28. Februar 1611 durch Kauf in den Besitz des Herzogs Mario Farnese für den Preis von 1500 Ducaten über[3] und ist jetzt verschollen. Das dritte für die Kirche gemalte Altarwerk ist jene Krönung Mariä, in welcher, nach Vasari's Ausspruch, Fra Giovanni sich selbst übertroffen hat, ein in der That herrliches Bild, das Napoleon 1812 entführte und das, 1814 von den Italienern geringschätzig[4] in Paris zurückgelassen, nun eine Zierde des Louvre

---

[1] Pier di Cosimo de' Medici war der Besteller.

[2] Marchese l. c. p. 297 ex Chron. S. D. de Fesulis fol. 5: ‚Circa anno D. 1501 renovata est tribuna capellae majoris in duobus arcubus, et remotum est altare majus et positum juxta murum, et tabula altaris majoris renovata est et reducta in quadrum etc. . . . per pictorem Laurentium de Credis.'

[3] Marchese, Doc. VI, 549 l. c.

[4] Förster III, 198 bemerkt, daß sein Bruder Friedrich, Mitglied der preußischen Commission für Rückforderung der geraubten literarischen und künstlerischen Schätze,

ausmacht. Einige andere Bilder in Fiesole und Umgebung mögen jener Zeit angehören, aber bei ihrer schlechten Erhaltung dürfte es sicherer sein, nun des Frate Wirksamkeit in Florenz zu betrachten.

Der Convent von S. Marco daselbst datirt seine Entstehung vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts und war bis gegen 1400 Eigenthum der Silvestriner Mönche. Nach der Heimkehr Cosimo's de' Medici wurde er auf dessen Antrag bei Martin V. den reformirten Dominikanern in Fiesole bestimmt, und als 1436 Eugen IV. in Florenz weilte, geschah die feierliche Uebergabe [1]. Cosimo de' Medici, bestrebt, seinen Mitbürgern durch prächtige Bauten Respect einzuflößen, hatte durch Michelozzo Michelozzi den jetzigen Convent und die schöne Bibliothek aufführen, auch die Kirche selbst erweitern lassen und hätte sicher mit noch größerem Aufwande die Vollendung angestrebt, wenn nicht die Mönche auf Einfachheit gedrungen hätten. Immerhin betrugen die Kosten des Baues 36000 Ducaten, und während desselben spendete Cosimo zum Unterhalt der Brüder jährlich 366 Scudi, weitere 1500 aber zum Ankauf und Illuminiren der Chorbücher, wozu noch außerordentliche Beiträge sich gesellten. ‚Ahnte er wohl,' bemerkt P. Marchese, ‚daß er mit diesen reichen Spenden dem gewaltigen Widersacher seines Hauses, Savonarola, ein Asyl baute?' [2]

1437 hatte der Architekt den Bau angefangen, worin 20 Zellen den Mönchen bestimmt waren. Das Kirchendach zeigte sich dem Einsturz nahe, daher man auch hier sogleich vorging, so daß 1441 die Restauration der Kirche vollendet war. Im folgenden Jahre, an Epiphanie, weihte der Cardinal Niccolò Acciapaccio, Erzbischof von Capua, dieselbe in Gegenwart Eugens IV. und des Cardinalcollegiums ein. Der Bau des Hauses ging (nach der Chronik desselben und jener des P. Serafino Razzi) 1443 zu Ende, nach Vasari erst 1452 und nach P. Richa noch später, angeblich, da sich herausstellte, daß die Fundamente des ersten Chiostro für die oberen Räume zu schwach waren und daher neu aufgeführt werden mußten. Diese Behauptung ist jedoch hinfällig, da das erste Chiostro nebst den darüberliegenden Zellen vor 1445 durch Fra Angelico decorirt wurde, wo er nach Rom ging. Die Autorität der Ordenschronik bleibt demnach unanfechtbar. Als der späteste Bau mag jener der Bibliothek zu gelten haben — eine zierliche Halle mit zwei Reihen dorischer Säulen und die erste zum öffentlichen Gebrauch bestimmte Bücherei, deren Einrichtung dem gelehrten Tommaso da Sarzana, späteren Papst Nicolaus V., übertragen wurde [3].

---

die italienische Behörde vergeblich auf den Werth dieser Tafel aufmerksam machte, die man als ‚roba vecchia' bezeichnete.

[1] Marchese I, 315. Richa, Notizie istor. delle chiese fior. VII, 117.

[2] Marchese l. c. p. 316.

[3] Biscioni, Bibliothekar der Laurentiana, fand das Inventar und Reglement, welches Tommaso für Cosimo de' Medici gefertigt. Cfr. Marchese p. 318.

Noch während des Baues, im Jahre 1438, übernahm Fra Angelico, die Altartafel der Kirche zu malen, ohne sie, wie die Annalen daselbst angeben, in jenem Jahre zu vollenden [1]. P. Marchese bemerkt sehr richtig, daß derselbe gerade bei dieser Composition den Versuch machte, sich ein wenig der neuen Auffassung zu nähern, und die ältere Weise symmetrischer Aufstellung der Figuren an den Seiten des Thrones zu Gunsten freieren Bewegens verlassen habe. Es sind rechts die hll. Dominicus, Franciscus und Petrus Martyr, links Laurentius, Paulus und Marcus, nebst einigen Engeln, vorn knieend S. Cosmas und Damianus, die Patrone der Familie Medici. Leider ist das Bild, jetzt der Akademie zu Florenz angehörig, durch Retouchen entstellt; eine gewisse Breite der Auffassung dürfte dem Studium der Brancacci-Kapelle zuzuschreiben sein. Die Predella, mit Scenen aus der Legende der hll. Cosmas und Damianus, wurde vom Bilde getrennt und zerschnitten; zwei Stücke befinden sich auf dem Altar von S. Luca im Chiostro der Annunziata zu Florenz, auch gehören dahin vielleicht zwei andere in der Akademie (Nr. 8, 16), welche eine Krankenheilung, nebst dem Martyrium der Brüder darstellen [2]. Schließlich finden sich noch in der Pinakothek zu München drei derartige Scenen. Vor Säcularisirung der Klöster gab es in der Farmacia von S. Marco sieben Täfelchen Fra Angelico's, mit der Legende beider Martyrer, und ein achtes, mit der Kreuzabnahme; auch existirt eine Notiz, welche bestätigt, daß die in München vorhandenen drei Scenen aus der Legende, nebst der Kreuzabnahme, der Farmacia von S. Marco angehörten [3].

Aus den dortigen Memorien und aus Vasari geht nicht hervor, daß Fra Angelico noch weitere Bilder für die Kirche gemalt habe, vielmehr wandte er sich nun der Ausschmückung des Klosters zu. Die Frescomalerei bildete, wie bei allen hervorragenden Künstlern in Toscana, das eigentliche Feld seiner Thätigkeit, und hier, wie in Orvieto und Rom, hat er bedeutsame Werke hinterlassen, die seine Geschicklichkeit in dieser Technik bekunden.

Die Fresken in S. Marco dienten vornehmlich der Erweckung frommer Gedanken, der steten Erinnerung an die Ideale des Klosterlebens. Fast jede passende Stelle, der Kreuzgang, wo die Brüder sich erholten, die Zelle, in der sie Studien und Gebet pflegten, der Kapitelsaal, wo sie des Klosters Angelegenheiten beriethen, das Refectorium, die Gastzimmer, die Corridore und Treppen zeigen Bilder von der Hand des andächtigen Bruders. Sind sie auch verschiedenen Werthes als Compositionen, ungleich in der Technik, einen

---

[1] Marchese l. c. I, 319.

[2] Marchese p. 320. Jetzt in der Akademie der Künste (Nr. 19 S. d. a. G.).

[3] Marchese p. 321: ‚È certo che queste quattro storie appartennero già alla Farmacia di S. Marco, come si legge in certi ricordi di Luigi Scotti, esistenti nella Galleria di Firenze, il quale afferma, che egli nel 1817 restaurò 4 quadretti dell'Angelico rappresentanti storie del martirio dei Santi Cosma e Damiano ch' erano in S. Marco ora in Germania.'

Vorzug haben sie alle, den Ausdruck unmittelbaren, frommen Gefühls. Dazu kommt der breitere Stil der Frescomalerei, welcher keineswegs die milde, visionäre Schönheit beeinträchtigt [1].

Im unteren Kreuzgang sehen wir, zunächst über der Pforte zum Gastzimmer: Christus als Pilger, von zwei Mönchen bewillkommnet, eine Illustration des biblischen Wortes: ‚So ihr einen in meinem Namen aufnehmt, habt ihr mich aufgenommen.' Die Brüder, den Herrn empfangend, scheinen in der That die Worte zu sprechen: ‚Bleibe bei uns, denn es will Abend werden.' Mild und klar erscheint das Antlitz des göttlichen Pilgers, warm und freundlich der Ausdruck des ganzen Bildes [2].

Schweigen ist Grundnorm klösterlichen Lebens; daher finden wir in einer anderen Lünette, über dem Eingang zur Sacristei, Petrus Martyr, ernsten Blickes den Zeigefinger auf den Mund legend, während der Dolch in seiner rechten Schulter die Art seines Todes andeutet. Wie überzeugend hat der Maler in der ihm eigenen milden Sprache doch die nöthige Energie in Kopf und Hand ausgeprägt! In einer dritten Lünette sieht man Dominicus, mit Disciplin und Ordensregel, eine vierte zeigt Thomas von Aquin, die letzte einen offenen Sarkophag mit dem erstandenen Christus [3].

Ergreifend vor allem ist die Darstellung des Gekreuzigten mit dem heiligen Dominicus, welcher knieend den Stamm umfaßt und sein thränendes Auge schmerzvoll auf den Erlöser richtet. Hier ist in der That Ziel und Zweck des Ordenslebens, die willige, selbstlose Hingabe an Christus, in höchster Einfachheit monumental verkörpert. Was die ältere christliche Kunst in ihren Heilandsgestalten ausprägte, die Idee des Opfers, mit Betonen der übermenschlichen Erhabenheit desselben, was Giotto gelang, Abstraction von der Realität des Leidens, diese Momente sind hier zu seltener Harmonie vereinigt. Wie einfach wahr erscheint auch die Figur des Heiligen am Fuße des Kreuzes! — Wie er es umklammert in der Angst und dem Mitgefühl seines Herzens, ist er nicht mehr ein Medium der Kunst, sondern Erlebniß selber.

So sehen wir in den Werken des ersten Kreuzganges von S. Marco den Maler der Klosterzelle mit der ihm eigenen Zartheit des Gefühls seinen Gestalten eine Sprache verleihen, die in keiner Weise an eine Miniatorenschule erinnert. Wer möchte angesichts der über alles Kleinliche erhabenen Auffassung in dem zuletzt genannten Bilde solchen Gedanken festhalten wollen!

---

[1] Umrißtafeln bei Marchese, Convento di S. Marco, und bei Förster, Leben und Werke des sel. Fra Angelico. Farbendrücke der Arundel Society.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 155: ‚Wahrer, edler und ausdrucksvoller kann ein solcher Vorgang weder gedacht noch dargestellt werden.'

[3] Förster erklärt (Monographie S. 31) dies für ‚den Leichnam (!) Christi, dasitzend auf dem Rande des Sarkophags und die Finger in die Wundmale legend'.

Im Kapitelsaal hat Fra Giovanni die Kreuzigung als wirkliches Ereigniß, mit den Schächern zur Seite und vielen Nebenfiguren, in Lebensgröße wiederholt. Aber so schöne Einzelheiten dieses Bild aufweist, so reich, überzeugend und edel die Geberdensprache wirkt, so herrliche Köpfe unsere ganze Theilnahme fesseln, immerhin bleibt das Talent des Malers hinter der Tragik des Gegenstandes zurück. Es ist doch mehr eine Vision, ein Anschauen der Passionsidee, als dramatische Wirklichkeit. Hier sehen wir den Abstand seiner von Giotto's und Masaccio's künstlerischer Anlage, obgleich alle Stadien der Theilnahme am Leiden des Erlösers dargestellt sind.

Das Fresco nimmt die ganze, der Thüre gegenüberliegende, oben im Halbkreis geschlossene Wand ein und ist mit assistirenden Heiligen ausgestattet. Unter dem Kreuz sehen wir Maria, von den Frauen und Johannes gestützt, eine allzu künstliche Gruppe. Ihnen schließen sich Johannes der Täufer und der Evangelist Marcus an, ersterer eine sehr würdevolle, aufrechte Gestalt, letzterer knieend. Dann folgt Laurentius mit den Patronen des Hauses Medici, Cosmas und Damianus. Auf der anderen Seite, links vom Gekreuzigten, finden wir Dominicus, erhobenen Angesichts und mit ausgebreiteten Armen, Hieronymus im Einsiedlergewand, demüthig gebeugt, erhabenen Frieden im andächtigen Greisenantlitz, dann Ambrosius, Augustinus, Franciscus mit dem Kreuz und den Wundmalen, S. Bernhard, Benedikt, Romuald und Petrus Martyr, im Vordergrunde endlich noch einen betrübten Mönch, der seine Augen bedeckt, und in dem der Maler wohl seine eigene Theilnahme an der Passion verkörperte. Ein stilvoller Rahmen, mit Halbfiguren von Propheten, Sibyllen, heiligen Dominikanern, schließt die figurenreiche Composition ab. Der häßliche rothe Grund ist neueren Ursprungs.

Im oberen Corridor, dem Aufgang gegenüber, sehen wir eine Verkündigung, deren lichtes, harmonisches Colorit besonders anheimelt. Schon oben war bei Besprechung des Tafelbildes von diesem Lieblingsobject Fra Angelico's die Rede, bei dem uns die klösterliche Stille des Vorganges wie ein Idyll paradiesischen Friedens berührt. In einem offenen Porticus, vor ihrer Zellenthür, sitzt die blonde, sehr schlanke Jungfrau, ihre Arme vor dem entgegentretenden Engel kreuzend. Der zierliche, zu kleine Kopf zeigt nicht mehr die jugendliche Frische, wie auf jenem Tafelbilde, ja die gedehnten Proportionen weisen schon auf den Verfall des Ideals. Sehr zart, im durchwirkten Kleide und mit goldschimmernden Flügeln, tritt der himmlische Bote auf.

Am Corridor liegen die Zellen der Mönche, von denen jede mit einem Wandbilde versehen ist. Die Motive sind zumeist der Leidensgeschichte entnommen, doch hat auch die Jugend und die Lehrzeit Christi solche geliefert; zuweilen finden wir nur den Gekreuzigten zwischen Heiligen. Alle diese in improvisirendem Vortrag entworfenen Darstellungen haben den gemeinsamen Charakterzug innerlich geschauter Ereignisse an sich. Visionen gleich,

erhaben über alles Zeitliche, treten sie wie Eigenthum einer anderen Welt uns entgegen. Und das war auch der Zweck solcher Zellenbilder, zur Beschauung anzuleiten. Bewundernswerther Geist jenes Malers, welcher auch flüchtigen Arbeiten und Liebesgaben an seine Brüder doch so himmlische Züge verleihen konnte! Wahrlich, seine Seele mußte in jenen Regionen lauteren Friedens heimisch sein, deren weltfremde Sprache er so ergreifend redet, deren Reize er so verlockend, ohne weltliche Mittel der Ueberredung zu schildern vermag.

Es zeichnen sich aus: die Verklärung; Christus und Magdalena im Garten; die Darstellung im Tempel, mit Heiligen als Zeugen; die Kreuztragung; Christus, seiner Mutter und den Aposteln das heilige Abendmahl spendend; das Gebet am Oelberg, mit den daheim betenden Frauen; die Grablegung; Verspottung, mit bildlichen Andeutungen; die Auferstehung; die Höllenfahrt; Christus einsam im Gebet; die Bergpredigt. Das edelste dieser Motive ist die Krönung Mariä mit sechs Heiligen: Paulus, Thomas von Aquin, Benedikt, Dominicus, Franciscus und Petrus Martyr. Zumal in der Gestalt Christi hat Fra Angelico Anmuth und Würde mit sicherer Zeichnung und leichtem Fluß der Gewandung zu vereinen gewußt — ein Ideal, wie es später in Leonardo's und Raffaels Werken der Vollendung entgegenreifte. Dabei sind Colorit und Linienführung so überaus einfach, daß das Lebensvolle der Composition unmittelbar uns zu berühren vermag.

Nicht minder überraschend wirkt die in einem etwas größeren Raume befindliche figurenreiche Anbetung der Könige. Crowe und Cavalcaselle sprechen übrigens die wohlberechtigte Ansicht aus, daß an den minderwerthigen Zellenbildern Gehilfen Fra Angelico's gearbeitet hätten[1].

Diesen Fresken stehen die Kreuzigung, mit Maria, Johannes und Dominicus, in der Ordenskirche zu Fiesole, sowie die Madonna zwischen vier Heiligen, im Kapitelsaal jenes Klosters, entschieden nach. Das erstere Bild hat zudem schon 1566 eine Erneuerung durchgemacht.

Vasari nennt als das schönste der für jenen Convent gemalten Bilder die jetzt im Louvre befindliche Krönung Mariä, und sie dürfte, obgleich stark erneuert, noch immer reichliche Bewunderung verdienen. Sein Bericht lautet[2]: ‚Mehr als in allen übrigen Werken übertraf Fra Angelico sich selbst und zeigte die höchste künstlerische Kraft wie tiefstes Verständniß in einer Tafel, welche sich in derselben Kirche (S. Domenico zu Fiesole) befindet und zwar dem Eintretenden zur linken Hand: es ist dies eine Krönung unserer lieben Frau, inmitten eines Engelchores und einer zahllosen Menge von Heiligen, alle so trefflich gemalt und in so verschiedenen Stellungen, mit wechselndem Ausdruck der Köpfe, daß man unendliches Wohlbehagen und hohen Genuß in ihrer Betrachtung empfindet: ja es scheint, als ob jene seligen Geister im

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 159. [2] Vasari II, 511.

Himmel nicht anders sein könnten, wenn sie einen Körper besäßen; in der That, alle Heiligen treten nicht nur wie lebend vor uns hin, mit zartem und mildem Angesicht, sondern das ganze Colorit scheint von einem Heiligen oder einem Engel hervorgebracht: deshalb nannte man auch jenen wahrhaft guten Religiosen Fra Giovanni Angelico.'

Zu dieser Tafel gehören noch sieben Predellabilder: in der Mitte Maria und Johannes am Grabe Christi, dann Scenen aus dem Leben des hl. Dominicus. Auch hier ist durch Abputzen die coloristische Wirkung sehr zerstört.

Fernere Tafelbilder in Florenz sind zunächst: Die herrliche Kreuzabnahme, ehemals der Kirche S. Trinità angehörig, jetzt in der Akademie der Künste, ein Werk, in dem nicht nur lautere Andacht, sondern dramatische Handlung pulsirt, wobei doch hinwiederum alles Schroffe des Wirklichen durch eine Fülle von Schönheit, Heiligkeit, Seelenadel, durch ein inneres, die ganze Composition durchstrahlendes Licht absorbirt, der Vorgang in eine höhere Sphäre entrückt wird. Zarter ist wohl niemals die Abnahme des Erlösers vom Kreuz dargestellt worden: mit welcher Schonung und Ehrfurcht bemühen sich die Freunde Christi, den heiligen Leichnam zu befreien; ja man fühlt es aus ihren Bewegungen heraus, wie der Künstler überall die Andacht seines Herzens zum Maßstab genommen hat. Während so die Freunde Christi handelnd auftreten, ist der übrige Theil des Bildes dem Ausdruck des Mitleids gewidmet. Wir sehen die Schaar der klagenden Frauen und diese wiederum durch die Bewegung Magdalena's, welche die Füße des geliebten Todten andächtig mit verschleierten Händen berührt, der Hauptgruppe verbunden. Auf der anderen Seite trauern die Freunde Christi über den Anblick der Dornenkrone und Nägel. Ihre Empfindung theilt auch ein im Vordergrunde knieender Jüngling. Den Abschluß bildet eine Landschaft mit Palmen und Cypressen, fernen Bergen und der Stadt Jerusalem. Das sehr helle Colorit hat durch Abreiben gelitten, daher einige allzu scharfe Töne sich bemerklich machen. Ein reichverzierter Rahmen italienisch-gotischen Stils, mit Einzelgestalten und 20 Brustbildern von Heiligen, miniaturartig fein behandelt, umschließt dieses köstliche Werk. Die sehr zart modellirten Köpfe der Hauptgruppen erinnern uns mehrfach an die Fresken von Castiglione d' Olona. Die Compositionen der Giebelfelder: Auferstehung, die Frauen am Grabe Christi und Noli me tangere, sind Werke von Don Lorenzo Monaco.

In S. Maria Novella befanden sich einst mehrere Reliquiarien, mit zierlichen Darstellungen Fra Angelico's, von denen noch drei erhalten sind, eines mit der auf Wolken stehenden Madonna und Kind, ein zweites mit der Verkündigung und Anbetung der Weisen, ein drittes mit der Krönung Mariä. Das letztere Bild ist von wunderbarem Schmelz des Colorits, ja denkbar höchstem Zauber und Liebreiz in den Köpfen der Engel und Heiligen, so daß man hier wirklich himmlische Musik zu vernehmen glaubt, an welcher jene sich

berauschen. Jedes dieser Reliquiarien hat einen Sockel, der ebenfalls mit Bildern kleinsten Maßstabes geziert ist[1].

Fra Angelico war vornehmlich der Maler der Heiligen und Seligen, die Heimat seiner Kunst der Himmel; aber der Himmel als Lohn der Nachfolge Christi ist nicht denkbar ohne den Gegensatz der Verdammniß, und neben dem ewigen Paradiese öffnet sich am jüngsten Tage der Abgrund ohne Aussicht auf Erlösung.

Fra Angelico hat das letzte Gericht mehrmals zum Vorwurf genommen; doch war es ihm nicht vergönnt, dasselbe größer und als Wandbild in Orvieto auszuführen. Das Altarblatt für die Kirche degli Angeli in Florenz, jetzt der Akademie daselbst einverleibt, zeigt die herkömmliche Disposition des Gegenstandes. Der Richter, in einer Mandorla von Cherubim und Seraphim, sitzt auf Wolken. Posaunenschall erweckt die Todten. Zur Rechten knieen die Auserwählten: zahlreiche Engel geleiten im Reigen auf blumiger Matte die Seelen zur Stadt Gottes empor. Dieser Tanz voll himmlischer Lust ist von rührendem Eindruck, als hätte der Maler selbst jene ewigen Harmonien empfunden: nur einer konnte so malen, für den die sichtbaren Dinge eine Stufenleiter waren, sich zum Paradiese aufzuschwingen, seiner wahren Heimat schon im irdischen Leben.

Was Orcagna in der Kapelle der Strozzi durch jene herrlichen Schaaren von Engeln und Seligen, in ihrer heiteren, überirdischen Ruhe, im Wohlklang der Linie und Bewegung auszusprechen vermochte, ist hier zu mystischer Intuition erhoben. Orcagna bleibt die vornehmste Quelle für den Stil Fra Angelico's.

Es liegt im Wesen dieser Richtung, daß für adäquates Schildern der Verdammniß, hoffnungsloser Qual und Reue, keine der gewaltigen Charakteristik Dante's analoge Kraft vorhanden war. Zwar läßt Fra Angelico auch hier Päpste, Mönche und Laien in geeigneten Situationen auftreten, aber sie bezeugen, daß die Hilfsmittel des Quattrocento fehlen, solchem Ausdruck der Leidenschaft gerecht zu werden. Dem milden Geist des Künstlers, erfüllt vom Himmelslicht, widerstrebt die Nachtseite im Drama des Menschenlebens.

Crowe und Cavalcaselle weisen auch darauf hin, daß derselbe sich in Charakteristik der Auserwählten durch Züge von Hoheit, Majestät und überirdischer Ruhe erschöpft und der Gestalt des Weltenrichters dann nicht mehr genügt habe[2].

---

[1] Ein kleiner Hausaltar im bischöflichen Diöcesanmuseum zu Hildesheim, spitzgieblig abgeschlossen, mit einer Verkündigung (stehende Figuren) und dem leidenden Christus, von den Andeutungen der Passion umgeben, zeigt den Stilcharakter Fra Angelico's. Die Malerei ist fein, miniaturartig, zumal bei letzterem Motiv. Trefflich sind dabei die Falten des Lendentuches Christi. Lange mißachtet, scheint das zierliche Werk jetzt Anerkennung zu finden. Eine ganz ähnliche Darstellung des Erlösers, von den Passionswerkzeugen begleitet, findet sich in einer der Zellen von S. Marco.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 163.

Eine ganz ähnliche Darstellung des letzten Gerichtes befindet sich jetzt in der Sammlung Dudley (früher Ward) in England, wo ebenfalls die Schilderung seligen Daseins den schönsten und überzeugendsten Theil desselben ausmacht. Die Galerie Corsini in Rom besitzt dann ein drittes Bild, welches in der Auffassung des göttlichen Richters Aehnlichkeit mit dem Motiv im Campo santo zu Pisa hervortreten läßt[1]. Ein viertes, jenem im Besitz des Lord Dudley gleichendes Weltgericht fanden Crowe und Cavalcaselle in der Kapuzinerkirche zu Leonforte auf Sicilien, allerdings so stark durch Retouchen im Stilcharakter getrübt, daß ein sicheres Urtheil nicht möglich ist. Auch die erstgenannten drei Bilder haben durch Firniß und Uebermalen alle Frische und Harmonie der Temperafarben eingebüßt.

Das Londoner Exemplar[2], aus der Galerie Fesch an Lucian Bonaparte, dann an Lord Ward gekommen, jetzt in Dudley House, ist das ausführlichste. Der Richter, von einer doppelten Mandorla Cherubim und Seraphim umgeben, sitzt auf Wolken, aus denen Engelsköpfe hervorblicken[3]. Zu beiden Seiten haben in vierfacher Reihe Heilige des Alten und Neuen Bundes Platz genommen, ihm zunächst Maria in fürbittender Stellung, dann der Täufer. Ueber den Heiligen reihen sich in goldenes Licht getauchte Engel, unter ihnen ein zweiter Engelchor, in dessen Mitte das Kreuz aufragt. Wie die Verdammten von Teufeln herabgezogen werden, so führen Engel die Auserwählten dem Paradiese zu, wobei es an rührenden Scenen des Wiedererkennens nicht fehlt. Der Reigentanz, dem ein Zug Dominikaner, ein Papst und ein Cardinal voraneilen, ist wieder voll himmlischer Lieblichkeit. Unter den Verworfenen scheint der Geiz dem Maler besonders hassenswerth; denn man sieht mehrere Ordensbrüder — die jedoch nicht Dominikaner sind — vom Geldsack in die Tiefe gezogen. Uebrigens fehlen hier auch nicht jene Züge von Humor, wie sie Giotto beim Weltgericht in Padua angebracht hat.

Die Akademie der Künste in Florenz bewahrt dann noch einige Kirchenbilder des Frate, so die thronende Jungfrau zwischen den hll. Franciscus, Petrus Martyr, Antonius, Cosmas, Damian und Ludwig, nebst einer Predella, mit der Pietà und sechs Heiligen[4]. Ferner ist die Madonna aus dem Kloster der Dominikanerinnen in Florenz zu nennen. Geringer und sehr beschädigt sind eine Krönung Mariä[5], eine Pietà, mit der Anbetung der Weisen

[1] Die Geberde Christi, auch das Antlitz, ist den Verdammten zugewendet, und es fehlt die dem Londoner Bilde eigenthümliche Milderung des göttlichen Zornes durch schmerzliche Theilnahme des Erlösers an den ihm Verlorenen.

[2] Gestochen bei Förster, Fra Angelico, Taf. XVI—XXII; Denkmale II, Taf. XXI—XXIV. Das Bild besteht aus drei Abtheilungen, die vielleicht in der Form eines Triptychons zusammengesetzt waren.

[3] Seine Geberde ist den Verdammten zugewendet, aber mehr traurig als zornig, als ließe er nur ungern seiner ewigen Gerechtigkeit freien Lauf.

[4] Saal der kl. Gem. Nr. 20.

[5] Nr. 36.

vereinigt[1], dann die Grablegung[2] und die Disputation des Thomas von Aquin mit Albertus Magnus[3].

Papst Eugen IV. war bei seinem Aufenthalt in Florenz Fra Angelico's Person und Wirken näher getreten; von ihm erging im Jahre 1445 ein Ruf an den Künstler, sich nach Rom zu begeben. Vasari läßt diese Einladung von Nicolaus V. ausgehen und berichtet zugleich, der Erzbischof von Florenz sei damals gestorben, und der Papst habe Fra Angelico, als einem heiligen Manne, diese Würde angeboten, der sie in aller Bescheidenheit abwies und dem Papste rieth, sie dem hl. Antonin zu verleihen. Thatsächlich ist nun, daß Erzbischof Zabarella von Florenz, dem Antoninus im Amte folgte, in den letzten Monaten des Pontificats Eugens IV. gestorben ist, und daß von letzterem im März des Jahres 1445 Antoninus die Consecration erhielt. Nur Vasari berichtet von der Offerte dieses Amtes an Fra Angelico, es schweigen aber davon sowohl Castiglione, im Commentar zum Leben des hl. Antonin, als auch Leandro Alberti und Razzi, der Camaldulenser, in seiner Biographie des Erzbischofs. Glaublich ist vielmehr, daß auf den Rath des frommen Bruders hin Eugen IV. den seligen Antoninus zum Erzbischof bestimmte. Abgesehen davon, haben wir einen Anhalt zur Zeitbestimmung der Reise des Frate nach Rom in den Sitzungsprotokollen des Dombaurathes von Orvieto.

In Rom befand sich damals ein Benediktiner, Don Francesco di Barone da Perugia, zugleich hervorragender Glasmaler, welcher dem Archidiakonus der Kathedrale von Orvieto, D. Galiotto, mittheilte[4], daß er mit einem Mosaicisten gesprochen habe, welcher bereit sei, dorthin zu kommen, wenn man ihm Hin- und Rückreise vergüte; dann theilte er mit, jener Bruder aus dem Predigerorden, ein trefflicher Maler, wolle in jenem Sommer Orvieto besuchen. Am 10. Mai 1447 trat der Dombaurath zusammen und beschloß, wenn der Bruder wirklich käme, solle ihm die Decoration der neuen Kapelle übertragen werden[5]. Folgenden Tages, also am 11. Mai, fand abermals Sitzung statt, und man stellte fest: die Kapelle im Dom, zubenannt vom heiligen Kreuze, noch unbemalt, bedürfe des Schmuckes durch einen tüchtigen Meister. Zur Zeit befinde sich in Orvieto ein Ordensbruder vom hl. Dominicus, der in Rom die Kapelle des Papstes verziert habe und noch dort male, der auch vielleicht geneigt sei, gedachte Kapelle im Dom zu übernehmen; derselbe sei berühmt vor allen Künstlern Italiens und würde zu gedachter Arbeit nur drei Monate im Jahr verwenden, nämlich Juni, Juli und August, da er in der übrigen Zeit Sr. Heiligkeit dienen müsse, während der gedachten

[1] Nr. 38. [2] Nr. 40. [3] Nr. 50.

[4] Luzi, Duomo di Orvieto, Doc. LXXXII. p. 432.

[5] ‚Veniant ille Magister musaychi et ille Pictor qui asserit velle venire. Qui cum venerit, tunc poterit cum eo colloquium habere et eum conducere ad pingendam Cappellam novam.'

drei Monate aber nicht in Rom bleiben wolle. Als Besoldung verlange er 200 Ducaten im Jahr, mit den Auslagen für Unterhalt und Farben, wie für das Gerüst, dann für einen Gehilfen 7 Ducaten in Gold, und für einen weiteren 2 Ducaten monatlich, nebst Unterhalt für dieselben. Daraufhin wird besagter Meister ‚Frater Johannes' berufen [1].

Am 14. Juni des Jahres 1447 wurde nach mehreren Besprechungen dem ‚Magister Johannes Petri' die Arbeit in gedachter Kapelle übertragen unter der Bedingung, daß der Künstler persönlich die Malerei in Angriff nehme, mit Beistand des Benozzo di Lese (Gozzoli), des Giovanni d' Antonio aus Florenz und des Giacomo da Poli. Der Anfang sollte am 15. Juni geschehen, bis September dauern und so in jedem Jahre fortgehen, bis alles vollendet sei. Dafür werden dem Fra Giovanni für ein Jahr 200 Ducaten gezahlt, für die gedachten vier Monate also der dritte Theil der Summe; Benozzo erhält 7 Ducaten im Monat, Giovanni aus Florenz 2 Ducaten, Jacopo einen; außerdem werden die Ausgaben für Farben und anderes von der Domkasse bestritten und, außer gedachtem Salair, hinreichend Brod und Wein, sowie 20 Lire monatlich für Lebensmittel gespendet. Während das Gerüst aufgeschlagen wird, soll Frater Johannes die Cartons entwerfen [2]. Es geschah übrigens, daß während des Aufschlagens der Gerüste ein Arbeiter verunglückte, worauf die Dombehörde sich zu seinem Unterhalt und, als er starb, zu den Begräbnißkosten verpflichtete.

Drei und einen halben Monat arbeitete Fra Giovanni mit seinen Gefährten in Orvieto, und am 28. September erhielten sie die Bezahlung in der Höhe von 103 Goldgulden [3], aber nur das dreiseitige Feld an der Decke über dem Altar war vollendet, und der Maler kehrte nicht mehr in die Stadt zurück.

Am 11. Mai 1449 beschloß der Dombaurath, da Fra Giovanni die Arbeit nicht beendigt habe, den Versuch zu machen, ihn nebst Meister Niccola Baroni aus Orvieto abermals zu berufen [4], und am 3. Juli desselben Jahres wurde, da der Mönch nicht zurückkehrte, Benozzo Gozzoli die Fortsetzung versuchsweise angeboten. Derselbe kam auch hin und erklärte sich bereit, eine Probe seiner Kunst abzulegen; man möge ihm ein zur Fabbrica gehöriges Haus einräumen und sich überzeugen, ob er würdig sei, die Arbeit des Dominikaners fortzusetzen. Aber der Versuch muß unbefriedigend ausgefallen sein, da von Benozzo nicht weiter die Rede ist. Viele Jahre nachher hat Luca Signorelli aus Cortona die angefangene Decoration vollendet.

Daß Fra Angelico von Eugen IV. nach Rom eingeladen wurde, erhellt aus einem der Register des Schatzamtes, wonach am 13. März 1447 der-

---

[1] Luzi, Doc. LXXXIII. ‚Et vocatur dictus Magister pictor frater Johannes.'
[2] Luzi, Doc. LXXXV. [3] Luzi, Doc. LXXXVII.
[4] Luzi, Doc. XC.

selbe und seine Gefährten schon an der Arbeit waren[1]. Nicolaus V. ist am 6. März desselben Jahres gewählt worden; sollte in dem kurzen Zwischenraum vom 6. bis 13. März, kurz vor der am 19. März erfolgten Krönung, der neue Pontifex sich inmitten vieler auf ihn einstürmenden Sorgen entschlossen haben, den Frate zu berufen und mit ihm die Ausmalung jener Kapelle zu berathen?[2] Viel glaublicher scheint, Papst Nicolaus V. habe ihn im Dienste seines Vorgängers angetroffen und bereitwillig in den seinigen übernommen[3]. Nun besagt das Document, daß Zahlungen an Fra Angelico und seine Gefährten gemacht wurden für Ausschmückung einer Kapelle nicht im Vatican, sondern in der Basilika von S. Pietro. Diese Kapelle ist verschieden von der im Palast gelegenen, welche er ausmalte und welche den Namen ‚del Sacramento' führte. 1449 waren die Arbeiten noch nicht vollendet; denn der Papst ließ Ultramarin anschaffen für die ‚Cappella di S. Pietro'. Im selben Jahre decorirte Fra Angelico das ‚Studio' des Papstes, also wohl das Privatoratorium, welches die Scenen aus dem Leben der hll. Laurentius und Stephanus enthält; denn die Glasmalereien des ‚Studio' behandelten dieselben Gegenstände. Die Bilder in der Kapelle Eugens IV., auch ‚del Sacramento' genannt, sind mit ihr untergegangen, als Paul III. an dieser Stelle eine Treppe anlegen ließ. Nach der Beschreibung Vasari's enthielten sie Motive aus dem Leben Christi, auch Portraits hervorragender Zeitgenossen des Papstes[4]. Dagegen ist die Kapelle, welche Papst Nicolaus hatte malen lassen, obwohl sie schon 1577 einer Restauration unterzogen wurde, noch gut erhalten, vielleicht, weil sie lange in Vergessenheit kam.

Ehe wir ihren Bilderschmuck betrachten, werfen wir einen Blick auf die Deckenmalerei in Orvieto. Alles was Fra Angelico bis zum 28. September vollendete, sind: Die Figur Christi, von Engeln umgeben, bestimmt für eine Darstellung des letzten Gerichts[5], dann eine Gruppe von 16 auf Wolken

[1] Müntz, Les arts à la cour des Papes, Paris 1878, I, 91. 126.

[2] Marchese II, 368. V. Delaborde, Études sur les beaux-arts en France et en Italie, I, 120.

[3] Die Notiz im Ausgabenbuch lautet: ‚23. mai. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di S. Pietro dell' ordine di S. Domenico adì XXIII. di Maggio d. quaranta tre, b. vinti sette, sono per la provisione di d. 200 l' anno dadì 13 di Marzo perinfino adì ultimo di Maggio prossimo a venire: f. XLIII, b. XXVII etc.

‚1447. 1. jun. A frate Giovanni da Firenze che dipigne nela chapella di S. Pietro etc.

‚1449. XI. septembre... fior. 98, bol. 27, den. 6 per valuta di lib. 4 d' azurro oltramarino per la chappella di S. Piero di Roma si fe postare da Via. (Vinezia). Duc. 182, b. 62, den. 8 in dipinture de lo studio di N. S. cioè per salario di fra Giovanni et suoi gherzoni et altre chosette.' Müntz l. c. p. 126 s.

[4] Vasari II, 517.

[5] Wiederholung der Gestalt Christi in dem kleineren Weltgericht der Akademie zu Florenz. Die Geberde ist die strenge des Fortweisens der Verdammten.

sitzenden Propheten und Heiligen, ernste, hoheitsvolle Gestalten mit herrlichen Köpfen und in stilvoller Gewandung. Infolge eindringender Nässe haben schon frühzeitige Ausbesserungen stattgefunden.

Die Kapelle Papst Nicolaus' V. in Rom zeigt an der diagonal getheilten Wölbung die vier sitzenden Evangelisten in vornehm-ruhiger Haltung. Die Wandbilder sind dem Leben der hll. Stephanus und Laurentius entnommen und bedecken in zwei Reihen übereinander die Seitenmauern. Innerhalb der Lünetten befinden sich die Scenen aus dem Leben des hl. Stephanus, anfangend mit der Ordination durch den Apostel Petrus und der Almosenspende. An der zweiten Wand folgt die Predigt und das Verhör vor dem Hohen Rath zu Jerusalem, an der dritten die Steinigung. Die untere Reihe beginnt in ähnlicher Weise, und zwar wie die obere mit Ertheilung des Diakonats an Laurentius[1] durch den Papst Sixtus, dann folgt die Uebergabe des Kirchenschatzes und Vertheilung des Geldes an die Armen. Auf der dritten Wand sieht man den Diakon vor dem Präfecten und sein Martyrium. Auf den acht die unteren Wandbilder einschließenden Pilastern begegnen wir dann noch unter Baldachinen stehenden Kirchenlehrern[2].

In all diesen Darstellungen zeigt sich mehr Handlung, als sonst bei Fra Angelico üblich ist. Die Erzählung der Ereignisse, naiv und schlicht vorgetragen, überrascht selbst durch Wahrheit der Naturbeobachtung; ja die gegen frühere Praxis richtigere Perspective deutet an, daß der schon bejahrte Künstler Masaccio's Fortschritte zu würdigen und sich über das mangelhafte Vorbild Masolino's zu erheben die Kraft besaß. Mit jugendlicher Frische des Gedankens hat er Großartigkeit und Würde des Stils vereinigt. In der Scene der Ordination des Stephanus erfreut uns das stattliche Auftreten Petri gegenüber der Andacht des Neugeweihten, wozu perspectivisch sicher gezeichnete Architektur einen passenden Abschluß bildet. Feierlich und edel in Haltung und Geberde sehen wir den jungen Diakon die Gaben vertheilen, während hinter ihm ein anderer Cleriker die Namen der zu Beschenkenden abliest, einzelne derselben sich herandrängen, andere befriedigt davongehen. Maßvoll und natürlich ist dies alles vorgetragen, mit leichter, geschmackvoller Anordnung der Figuren. Nicht minder glücklich componirt ist die Almosenspende des Laurentius: Vor einer geöffneten Säulenhalle, die mit einer halbrunden Nische endigt, steht der Heilige, einem vor ihm sitzenden Krüppel Geld reichend; Bedürftige verschiedenen Alters nahen sich ihm, darunter einige

---

[1] Vgl. den Hymnus des Prudentius 2 Perist.: ‚Antiqua fanorum parens jam Roma Christo dedita Laurentio victrix duce Ritum triumphus barbarum' etc.

[2] Es sind Johannes Chrysostomus, Bonaventura, Gregorius, Augustinus, Athanasius, Thomas Aq., Ambrosius und Papst Leo. Letzterer ist fast ganz zerstört. Auf dem Fresco, welches den Laurentius vor dem Kaiser darstellt, liest man: ‚Decius Imperator.' Das Martyrium des Erzdiakons fand aber unter Aurelius Valerianus 358 statt.

Kinder, ein Blinder tastet sich heran. Eine Matrone führt einen Knaben, von rechts kommt eine jüngere Frau mit ihrem Kinde. Gerade vor der Nische stehend, präsentirt sich Laurentius wie eine monumentale Heiligenfigur. Und wie sorgfältig gerundete und charakterisirte Köpfe sehen wir hier vereinigt, dazu die einfache, stilvolle Gewandung, den geringsten Typen einen edlen Zug verleihend! Zu welch hohem Wohlklang hat die Kunstsprache Fra Angelico's sich ausgebildet!

Warum derselbe nicht mehr nach Orvieto zurückkehrte, da er doch die heißen Monate in jener gesünderen Stadt zu verleben sich anheischig gemacht hatte, ist jetzt nicht zu ermitteln. Sei es, daß der Tod des jungen Giovanelli, der beim Aufstellen des Gerüstes vor seinen Augen verunglückte, ihn zurückhielt, oder war es die Arbeit für die päpstliche Kapelle und der Wunsch Nicolaus' V., die ihn in Rom fesselten; wir besitzen keinerlei Nachricht darüber. Daß er in Orvieto eine Anzahl von Entwürfen und Zeichnungen für die Ausmalung der Kapelle hinterließ [1], die von Signorelli beachtet wurden, scheint gewiß, denn in einer Deliberation vom 25. November 1499, die Fortsetzung der Arbeit durch Luca da Cortona betreffend, heißt es, daß der Entwurf dafür schon zum Theil vorhanden sei [2].

Ob Fra Giovanni in Rom außer dem Cyklus in der päpstlichen Kapelle noch andere Werke ausführte, läßt sich nicht feststellen. Vasari's Notiz von einigen für den Papst gefertigten Miniaturen bestätigt sich nicht, ebenso wenig, daß er das Hochaltarbild und eine Verkündigung in S. Maria sopra Minerva hinterlassen, denn auch davon ist nichts zu sehen; die Verkündigung in jener Kirche gehört einer späteren Periode an [3].

In die Zeit seiner letzten Arbeiten ist eine Reise des Frate nach Toscana zu verlegen. Allerdings wäre es auch sonderbar, wenn er innerhalb der neun oder zehn Jahre des römischen Aufenthaltes seine Heimat nicht einmal besucht hätte. In den Archiven zu Prato fand nun Benelli ein Document, aus dem hervorgeht, daß er im März 1451 (nach dem alten Stil) sich zu Fiesole aufhielt. Der Magistrat in Prato hörte davon und beschloß, ihm die Ausmalung des Domchores zu übertragen, wobei man die Vermittlung des Erzbischofs Antoninus in Anspruch nahm. Am 21. März sandte Bernardo di Bandinello, Provveditore der Kathedrale in Prato, ein Schreiben der Commune nach Florenz, die Bitte enthaltend, Fra Angelico für Prato zu entlassen.

---

[1] Luzi, Duomo di Orvieto, Doc CXIX, p. 470.

[2] ‚Qualiter Mag. Lucas de Cortona honorabilis pictor fuit conductus ad pingendam et finiendam Cappellam novam Ecclesie sancte Marie Majoris Urbisveteris, cujus dicte Cappelle nove medietas habebat designum jam datum per ven. virum fr. Johannem, qui incepit pingere dictam Cappellam novam, et nunc est finitum dictum designum et non extat de alia medietate designum' etc.

[3] Ueber die in anderen Galerien zerstreuten echten und unechten Bilder vgl. Crowe und Cavalcaselle II. 164 f.

Am 29. und 30. desselben Monats notirt derselbe Beamte die Ausgaben für die Reise des Frate nach Prato und am 1. April jene für die Rückreise nach Fiesole. Am 5. April hatte Fra Angelico diesen Vorschlag abgewiesen, und es ging ein Bote nach Florenz, andere Maler für den Dom zu suchen[1]. Alsbald kehrte er nach Rom zurück, und die ihm zugedachte Malerei in Prato übernahm Fra Filippo Lippi, der 1456 seine Arbeit begann und Motive aus dem Leben des Täufers und des hl. Stephanus zur Ausführung brachte.

Fra Angelico hatte das 68. Lebensjahr erreicht, und sein dem idealsten Streben gewidmetes Dasein neigte sich dem Ende zu. Seine Kunst war die letzte Blüte der giottesken Schule, aber noch in reifem Alter hatte er Masaccio's Streben seine Anerkennung gezollt und mit jugendlicher Kraft seinen römischen Arbeiten einen besonders lebensvollen Ausdruck verliehen, ohne den idealen Charakter seiner ganzen Persönlichkeit und seines Stils zu verlieren. Am 18. März 1455 ging er aus dieser Welt zum Besitz himmlischer Ideale, denen er schon im Leben so nahe war, daß kein Maler ihn jemals in der inneren Wahrheit solcher Gebilde zu erreichen vermochte. Nicolaus V., betrübt über den unersetzlichen Verlust, ließ ihm ein Denkmal in der Kirche der Minerva setzen, auf dem die mit gekreuzten Händen schlummernde Gestalt des Meisters nebst einer Inschrift dargestellt ist[2]. Leandro Alberti war der erste, der ihm den wohlverdienten Titel ‚beato' beilegte.

Werfen wir noch einen Blick auf die Portraits Fra Angelico's. Das Denkmal in der Minerva gibt einen etwas eckigen, breiten Kopf mit hervortretenden Backenknochen und scheint nach einer Gypsmaske angefertigt[3]. Signorelli soll ihn dann neben seiner eigenen Gestalt im Weltgericht zu Orvieto gemalt haben. Fra Bartolommeo kannte ihn nicht mehr, hinterließ aber im Fresco von S. Maria Nuova ein Portrait, welches in der zweiten Ausgabe des Vasari 1568 publicirt wurde, obgleich es von dem Denkstein in Rom erheblich abweicht. Ein drittes Bild sah man einst im Convent von S. Marco, und zwar in der Zelle des hl. Antoninus, welche die Brüder in eine kleine Pinakothek verwandelt hatten[4].

Als Schüler des Frate nennt Vasari vier, darunter jedoch keinen Religiosen von S. Marco; es sind: Benozzo Gozzoli, Zanobi Strozzi, Gentile da Fabriano und Domenico di Michelino. Den ersten bezeichnet der Contract des Domes in Orvieto als Gehilfen; von Domenico di Michelino wußte man nichts mehr, bis Gaye ein Document auffand, das ihn als Verfertiger jener Tafel im florentiner Dom angibt, welche den gekrönten Dante vorstellt[5].

---

[1] P. Marchese I, Doc. XVII.

[2] Hic jacet ven. pictor Fr. Jo. de Flor. ord. p. M. CCCCLV.

[3] Marchese I, 389. Stich in Försters Monographie.

[4] Guida di Firenze, 1790, p. 65.

[5] Carteggio II, pag. V: ‚Allaghorono a Domenico di Michelino, dipintore, presente, consentiente et conducente, una fighura in forma a ghuisa del poeta Dante,

Diese Tafel wurde am 30. Januar 1466 contractlich bestellt, und am 19. Juni erhielt der Maler 155 Lire, gemäß der von Neri di Bicci und Alesso Baldovinetti gemachten Abschätzung. Domenico di Francesco, genannt di Michelino, war 1417 geboren und starb am 18. April 1491. Von seinen Werken ist uns bekannt, daß er 1450 eine Fahne für die Genossenschaft von S. Maria delle Laudi in Cortona vollendete, welche Lorenzo di Puccio angefangen hatte, und 1463 verschiedene Gestalten von Heiligen an dem Schrank malte, in dem die Fraternität von S. Zanobi in Florenz ihr Banner aufbewahrte [1].

Von Zanobi Strozzi gab Baldinucci eine Reihe von Notizen, aber von seinen auch durch Vasari genannten Werken läßt sich jetzt nichts mehr nachweisen. Er war am 17. November 1412 als Sohn des Benedetto di Caroccio Strozzi und der Antonia di Zanobi Agolanti geboren. Zuerst der Miniaturmalerei als Gefährte des Battista di Biagio Sanguigni ergeben, illustrirte er (nach Milanesi) von 1447—1450 die Chorbücher von S. Marco und malte 1457 im Buche von S. Giovangualberto für S. Pancrazio die thronende Figur jenes Heiligen, sowie das alte Psalterium für die Badia in Florenz, dann 1463 in Gesellschaft des Francesco d' Antonio del Cherico für den Dom zwei große Antiphonarien, welche sich heute in der Laurentiana befinden. In seinen Miniaturen erscheint Zanobi als ein Maler von Geschick, der so viel vom Stil Fra Angelico's hat, daß man seine Miniaturen nach Zeichnungen desselben ausgeführt denken könnte. Der heitere Ausdruck der Köpfe, das lichte, etwas bunte Colorit, die Art des Faltenwurfs nähern sich dem Charakter von Fra Angelico's Typen. Das Portrait des Giovanni di Bicci de' Medici hat sich erst in neuerer Zeit gefunden; es ist eine halbe Figur mit rother Kappe, auf Holz gemalt, und wurde der Form nach den übrigen Mediceerportraits gleichgemacht. Aus den Büchern des Spedale von S. Maria Nuova erhellt, daß 1436 Zanobi Strozzi 25 Goldgulden für eine Tafel erhielt; doch fehlt jede nähere Angabe. Am 6. December 1468 ist er gestorben und wurde in S. Maria Novella begraben [2].

Des Benozzo Gozzoli, sowie des Gentile da Fabriano, ist weiterhin ausführlich zu gedenken.

Eine eigentliche Schule hat Fra Beato nicht hinterlassen, denn Benozzo, weit entfernt, in den Idealen einer übersinnlichen Welt heimisch zu sein, widmete sich der Schilderung heiteren Menschendaseins, und obschon er seine Gestalten recht anmuthig auftreten läßt, ja manche Anklänge an des Dominikaners Weise und Typen bewahrt, stehen letztere doch außerhalb des Kreises mystischer Verklärung.

---

la quale debbe fare dipinta et colorire di buoni colori a oro mescolato coli ornamenti' etc. Gestochen in: La Metropolitana fiorentina illustrata, Firenze 1820.

[1] Vasari II, 522. [2] Milanesi bei Vasari II, 521 in nota.

Fra Benedetto, Angelico's Bruder, suchte 1407 mit diesem in Fiesole das Kloster und legte 1408 Profeß ab. Die Chronik[1] nennt ihn zunächst nur ‚scriptor optimus', in den Annalen des Convents heißt er aber auch ‚excellentissimus scriptor et miniator'[2], dann im Nekrolog wieder nur ‚egregius scriptor'[3]. Milanesi spricht ihm deshalb die Qualität als Miniator ab[4], welche P. Marchese aufrecht hält. Fra Benedetto kam auch nach S. Marco in Florenz und lebte da acht Jahre mit seinem Bruder zusammen. 1433 erhielt er von Cosimo de' Medici Auftrag, die Chorbücher für Kloster und Kirche zu schreiben, was er mit Hilfe einiger Religiosen in fünf Jahren erledigte[5] (mit Ausnahme eines Buches), und wofür die Summe von 1500 Ducaten gezahlt wurde. Dann wählte man Fra Benedetto zum Prior in Fiesole. Kaum drei Jahre hatte er dieses Amt verwaltet, als 1448 die Pest ihn dahinraffte. Ort und Tag seines Ablebens sind unbekannt; denn in den Annalen heißt es, daß er nicht dort, sondern in Florenz gestorben sei, was durch die Chronik von S. Marco bestätigt zu werden scheint, da sie den Nekrolog enthält, während hier nur in kurzen Worten das Hinscheiden berichtet wird.

Milanesi bemerkt nun[6], daß aus einem Buche ‚Ricordanze' von S. Marco, worin die laufenden Ausgaben für Cultbücher notirt sind, klar hervorgehe, daß dieselben 1443 von Fra Benedetto begonnen worden seien, daß er dabei bis zu seinem Tode verharrte und daß Fra Giovanni di Guido von S. Croce die Arbeit vollendete. Was die Miniaturen anlangt, so wurden sie von 1446 bis 1450 durch Zanobi di Benedetto Strozzi im figürlichen Theil, durch Filippo di Matteo Torelli im ornamentalen ausgeführt. Die Chorbücher von S. Domenico in Fiesole schrieb zum Theil der Franziskaner Fra Giovanni, während Ser Benedetto, Cleriker des Bischofs daselbst, Urheber der Miniaturen ist.

---

[1] Marchese, Mem., 4. ed. p. 216: ‚Fr. Benedictus Petri de Mugello juxta Vichium, germanus praedicti frat. Johannis, qui et fuit scriptor optimus et multos libros scripsit et notavit pro cantu: accepit habitum clericorum et sequenti anno fecit professionem.'

[2] p. 218: ‚Extitit autem excellentissimus, non modo suorum, sed et plurimorum temporum scriptor et miniator.'

[3] ‚Hic fuit egregius scriptor et scripsit paene omnes libros chori s. Marci et notavit, et aliquos etiam hic Fesulis.' Cron. di S. Domen. di Fies. fol. 97. 211. 146.

[4] Vasari II, 528 in nota: ‚Tolta così a Fra Benedetto la qualità di miniatore abbiamo ragione di negargli ancora l'altra di pittore.'

[5] In den Annalen des Conv. S. Marci heißt es: ‚nam 14 volumina Gradualium et Antiphonariorum *scripta* sunt manu supradicti fratris Benedicti prioris conventus Fesulani ... Scripsit similiter idem frat. Benedictus duo Psalteria chori requirente eodem Cosma et librum Inventariorum.' Im Nekrolog liest man: ‚Cujus manu, litteris, cantus nota et minio sunt omnes fere libri chori hujus ecclesiae S. Marci: Antiphonaria videlicet, Gradualia et Psalteria, demto ultimo dumtaxat festivo Graduali. Hic ex ea peste invasus alacer mortem intuitus, in Domino requievit ipso anno 1448, sepultus in communibus fratr. sepulturis.' Marchese p. 220. 218. [6] Vasari II, 528.

Paolo Uccelli. Andrea del Castagno. Domenico Veneziano.

Auch Fra Angelico hatte in seinen spätesten Werken einen besonders lebensvollen, den Beschauer ergreifenden Ausdruck gesucht. Aber dieser Zug berührte doch nicht die eigenthümliche Gemüthstiefe und den idealen Stil seiner Kunst. Um ihn aber war eine Generation erwachsen, welche am Technischen der Fresken des Carmine und an Donatello's naturalistischer Plastik sich begeisterte, ohne höhere Ziele zu kennen und ohne die würdevolle Größe des Masaccio zu verstehen, nur bestrebt, die Malerei durch materielle Erfolge, plastische Rundung und Glätte, durch wissenschaftlichen Ausbau der Perspective und — um die Mitte des Jahrhunderts — durch chemische Versuche zu fördern. Sind die Leistungen dieser Techniker für das höhere Moment, die Erhaltung der in Masaccio noch forttönenden edlen Harmonien giottesker Kunst nicht förderlich gewesen, so erscheinen sie doch nothwendig, um den Boden für das Gedeihen universaler Talente zu bereiten. Auch sie behandeln noch religiöse Motive, aber die große innere Anschauung, die strenge Einfalt und Gläubigkeit sind verflüchtigt; ja über Prüfung und Analyse der sichtbaren Dinge verloren manche den eigentlich künstlerischen Zweck und wurden fleißige, aber leere Nachbildner, ohne den Begriff der Schönheit zu kennen, deren zerstreute Elemente in der Natur zu suchen die Aufgabe des denkenden Meisters sein soll. Bei diesem Mangel inneren Lebens suchen sie dann mit dem äußeren Aufputz der Antike ihre Werke zu verkleiden und betonen mit hingebendem Eifer die Zufälligkeiten ihrer Umgebung.

Die Studien Brunellesco's hatten die Linearperspective gefördert, und unter den Jüngern dieser neuen Wissenschaft überragt zunächst Paolo Uccelli viele seiner Zeitgenossen.

Paolo di Dono, genannt Uccelli, wie er selbst in der Angabe seines Besitzstandes sich nennt, ist um 1396 als Sohn eines Barbiers in Florenz geboren[1]. Seine künstlerische Laufbahn begann er als ‚garzone di bottega' des Lorenzo Ghiberti[2] und mag da wohl Interesse für das Studium der Perspective gewonnen haben, welche der berühmte Plastiker ja auch bei den Bronzethüren am Baptisterium zur Geltung brachte. Vasari betont diese Neigung des Uccelli, den er als mit einem ‚ingegno sofistico e sottile'

[1] Gaye, Carteggio, I, 146. Er nennt sich hier: ‚pagholo di dono dipintore overo ucielli'. Als Geburtsjahr gibt er in den ersten beiden Aussagen (1427 und 1433) 1397 an, dann 1402 und zuletzt 1396. Richa nennt ihn irrthümlich Paolo di Dino anstatt Doni. Dono di Paolo, der Vater des Malers, stammt aus Pratovecchio und ist seit 1373 florentiner Bürger, 1387 heiratet er Antonia di Giovanni Castello del Beccuto.

[2] Gaye I, 106. T Patch (Ant. Cocchi), La porta del battistero di S. Giovanni, 1773.

begabt schildert und stets geneigt, den schwierigsten Problemen der Perspective nachzuforschen. ‚Es ist nicht zweifelhaft,' bemerkt er, ‚daß, wer mit allzu gewaltigen Studien der Natur Zwang anthut, wenn er auch einerseits den Geist schärft, doch nie mit Leichtigkeit und Grazie schafft, wie diejenigen, welche maßvoll, mit einer gewissen Einsicht, zu Werke gehen; denn jene Wissenschaftlichkeit verleiht den künstlerischen Producten etwas Mühsames, Trockenes und Schwieriges, eine gewisse schlimme Manier, die nicht zur Bewunderung fortreißt, sondern mehr Bedauern erweckt.'[1] Vasari läßt ihn dann infolge grübelnden Charakters menschenscheu und armselig leben, auch trotz der Zureden Donatello's, seines Freundes. In der That lassen die Werke des Uccelli erkennen, daß er gleichzeitig einer Menge von Schwierigkeiten Trotz bietet und sich nicht nur in fleißiger Nachahmung der Thiere ergeht, besonders der Vögel (daher wohl auch sein Beiname), sondern auch Verkürzungen aufsucht und bei Schlachtstücken Waffen und Rüstzeug getreu schildert. Sein Vortrag, in glatter und trockener Modellirung, hat mehr vom Bildhauer als vom Maler an sich. Leider sind nur wenige seiner Bilder, auch nicht die Hauptwerke übrig, und diese in einem fragmentarischen Zustande, durch Feuchtigkeit oder Abputzen verdorben.

Als seine frühesten Werke nennt Vasari im Spedale di Lemmo[2] (Balducci) die Figuren dreier Heiligen in Fresco: S. Antonius, S. Cosmas und Damian, dann im Kloster der Annalena[3] zwei Figuren, und in S. Trinità, über der linken Eingangsthür zur Kirche, Scenen aus dem Leben des hl. Franciscus, nämlich den Empfang der Wundmale, das Stützen der Kirche und die Begegnung mit dem hl. Dominicus. In S. Maria Maggiore, zur linken Hand innerhalb einer Kapelle, entwarf er eine Verkündigung, in S. Miniato, außerhalb Florenz, Motive aus dem Leben der heiligen Väter, dann im Carmine ein Dossale mit S. Cosmas und Damian, für die Medici Thierbilder und vieles andere.

Seiner früheren Zeit gehören die drei noch übrigen Schlachtenbilder, in den Uffizien, im Louvre und der Londoner Nationalgalerie, an. Das Bild in den Uffizien[4] hat sehr gelitten und zeigt eine ganz verdunkelte Masse, obwohl Paolo in hellen und dünnen Farben zu malen liebte. Trotz starker Verzeichnung in den Stellungen der fechtenden Ritter, der hölzernen Schlachtrosse und steifen Bogenschützen bleibt der Versuch, die mannigfachen Schwierigkeiten zu bewältigen, anerkennenswerth. Einzelnes, wie das gestürzte Pferd mit Reiter und das ausschlagende, ist allerdings grotesk und lächerlich. Rüstungen und Waffen sind gut studirt und bis ins Detail sorgfältig gezeichnet.

---

[1] Vasari II, 204.

[2] Nach dem Stifter Lemmo Balducci genannt und einst an der Stelle befindlich, wo jetzt die Akademie der Künste (seit 1784) sich erhebt.

[3] D. h., wo später das Kloster war. [4] I. Corridor Nr. 29.

Das Bild im Louvre, einen Reiterangriff darstellend, zeigt ebenso ungelenke Stellungen; besser ist jenes in London[1], welches die Schlacht bei S. Egidio und den Carlo Malatesta von Rimini mit seinem Neffen Galeazzo vorführt. Auch hier ist die Malerei dünn, rosig im Fleisch, mit kalten, grauen Schatten, dabei gut vertrieben. Costüm der Hauptpersonen und Rüstungen sind höchst sorgfältig nach der Natur gezeichnet.

Der noch ziemlich unfertigen Perspective nach dürften jene drei Temperabilder in die frühere Zeit des Malers fallen, vielleicht bald nach 1416, dem Jahre der Schlacht von S. Egidio[2]. Es waren ursprünglich vier Tafeln, welche sich im Gartenhaus der Bartolini zu Gualfonda bei Florenz befanden[3]. Schon zu Vasari's Zeiten hatten sie gelitten und wurden von Bugiardini — wie der Biograph selbst bemerkt — zu ihrem Schaden restaurirt.

Eine Reise Paolo's nach Padua ist, obgleich sich dessen Name unter den Schülern und Gehilfen Donatello's nicht vorfindet, wenigstens dem Anonymus des Morelli nach, sicher. Er malte dort im Hause der Vitalini Giganten, das Stück für einen Ducaten, welche (nach Vasari) Mantegna's Lob erhielten[4]. Uebrigens geht aus des Malers Notizen zum Kataster hervor, daß er bis 1446 mit wenig Unterbrechung in Florenz lebte. 1434 machte er einen Carton für ein Glasfenster der Zanobi-Kapelle im Dom und 1436 das Bildniß des Engländers John Hawkwood (Giovanni Acuto), Generalcapitains der Republik, welcher 1393 gestorben war. 1443 folgten wieder Cartons für die Glasfenster in der Kuppel.

Gaye publicirte eine Provision der Signorie vom 22. August 1393, wonach ein Monument von Marmor, mit Figuren, für den Heerführer bestimmt wurde. Dieser Plan kam nicht zur Ausführung. 1436 wird beschlossen, daß der Capomaestro ein gewisses Reiterbild des Giovanni Acuto von Paolo Uccelli beseitigen lasse, da es nicht ausgefallen sei, wie es sich gehöre, und daß derselbe Künstler es von neuem in Verdeterra malen solle. Es scheint übrigens, den Domverzeichnissen nach, daß Agnolo Gaddi und Giuliano d' Arrigo detto Pesello an jener Wand die Reiterbilder des Pietro Farnese und John Hawkwood schon gemalt hatten, und daß diese mit der Zeit so verdorben waren, daß eine völlige Erneuerung unumgänglich schien[5]. Ob nun die jetzt im Dom zu Florenz befindliche Reiterfigur die zweite Arbeit des Uccelli bildet oder die erste, indem der Plan, sie zu erneuern, nicht

[1] Nat.-Gal. Nr. 583.

[2] In dieser Schlacht wurden Malatesta und sein Neffe Galeazzo von Braccio di Montone gefangen genommen.

[3] Vasari II, 213. [4] Vasari II, 214.

[5] Cfr. Gaye I, 536. Milanesi bei Vasari II, 212 in nota. Die Bilder sollten an der inneren Wand der Fassade gemalt werden: ‚ubi erat pictus prius dictus Dominus Johannes, de terra viridi.' Dann findet abermals Erneuerung statt: ‚quare non est pictus ut decet.'

zur Ausführung kam, bleibt ungewiß. ‚Es wäre ein vortreffliches Werk,‘ meint Vasari, ‚wenn nur das Pferd nicht zwei Beine derselben Seite zugleich bewegte, was sie ohne zu fallen nicht thun können.‘ Vielleicht war auch dieses der Grund, daß die Leistung Paolo's der Commission nicht gefiel. Schon Baldinucci [1] weist übrigens in energischer Vertheidigung des Malers darauf hin, daß der Paßgang des Pferdes nichts Unnatürliches darbietet, und daß dem Reiterbild des Niccolò da Tolentino von Andrea del Castagno dieselbe Eigenthümlichkeit anhaftet. Paolo sollte nun den Capitano in Waffenrüstung darstellen, nach Art eines Marmordenkmals, wie es in Verdeterra geschehen konnte. Die Illusion eines Sculpturwerkes ist allerdings erreicht durch Untersicht und richtige Verkürzung einer scheinbar auf breiten Consolen postirten Reiterfigur. Der Name des Malers ist beigeschrieben. Der sicheren Zeichnung nach muß derselbe damals über die Principien der Perspective schon völlige Klarheit erreicht haben.

Das Wichtigste seiner Fresken sind aber die sechs einfarbig in Verdeterra gemalten Bogenfelder im Klostergang von S. Maria Novella zu Florenz: Momente aus der Genesis, von Erschaffung der Thiere bis zur Verspottung des trunkenen Noah. Poetischer Auffassung gänzlich baar, setzt Paolo die in völliger Nüchternheit gedachten Motive, sehr geschickt nach Art von Reliefs behandelt, in die Felder hinein. Die Malerei ist hier theilweise ganz erloschen oder abgeblättert, vieles nur aus den Conturen zu ergänzen. Am besten erhalten blieb die Erschaffung Adams, eine Composition ohne religiöse Weihe, nur als Aufrichtungsproceß eines liegenden Menschen gedacht; denn der Schöpfer zieht ihn empor und man bemerkt die Anspannung der dazu nöthigen Muskeln. Interessant durch Details, als Composition bedeutungslos, auch ohne künstlerischen Geschmack entworfen, ist die Scene der Sündflut. Die Arche erscheint hier zweimal, rechts und links abschließend, was die Situation nur verwirrt [2]. Vor wie zwischen den beiden Archen sieht man zu Land und zu Wasser eine Anzahl gegen Wind und Wogen wie miteinander um ihr Dasein kämpfender Gestalten, dazwischen Thiere, auf dem Trockenen Leichname und Körpertheile, alles in starken Verkürzungen. Noah begrüßt aus dem Fenster die heranfliegende Taube. Gewisse Motive, wie der vom Sturm an die Arche gedrückte Mann, der im Fasse dahinsegelnde und andere, verrathen Studium; aber eine höhere Befriedigung gewährt das Bild nicht, denn es mangelt das Geschlossene sowohl im Gedanken als nach Licht- und Schattenführung. Vasari spendet den Einzelheiten großes Lob, und es scheint glaublich, daß die Zeitgenossen so ungewohnte Verkürzungen anstaunten, wie denn bei dem Opfer Noahs die oben sichtbare Gestalt Gott Vaters (jetzt nur noch im Umriß

[1] I, 442.

[2] Crowe und Cavalcaselle (III, 23) sind augenscheinlich in Verwirrung, denn es heißt: ‚Rechts schwimmt auf bewegten Wogen die Arche, ein ähnliches Fahrzeug links.‘ Bekanntlich gab es nur eine Arche.

vorhanden), gänzlich würdelos mit dem Kopf nach unten gerichtet, die Theilnahme Vasari's erobert hat.

Späterhin, im Jahre 1468, war der Maler auch zu Urbino thätig, denn der fleißige Giovanni Santi und die Urkunden der Confraternität des ‚Corpus Domini', für welche Paolo ein Altarbild lieferte, gedenken seiner[1]. In Urbino ist jetzt nichts mehr vorhanden, was an ihn erinnerte.

Am 9. August 1469 erklärte der Maler der Behörde in Florenz, er sei 73 Jahre alt, fühle sich hinfällig, ohne Auftrag und könne nicht arbeiten; seine Frau Mona Tommasa sei krank, sein Sohn Donato zähle 16 Jahre[2]. Aus den Registern von Florenz ist zu ersehen, daß er am 11. December 1475 gestorben ist[3]. Seine Grabstätte hatte er in S. Spirito erwählt an der Seite seines Vaters. Vasari berichtet, daß er eine Tochter hinterließ, welche malen konnte. Diese, Namens Antonia, ist 1456 geboren und starb am 9. Februar 1491 als Carmeliterin. Das Todtenbuch in Florenz nennt sie ‚pittoressa'. Sonach hätte Vasari doch Recht, wenn er meint, daß der Künstler von seinen Anstrengungen im Alter wenig Frucht geerntet und in Armuth gestorben sei.

Andrea del Castagno, geboren um 1390 in jenem armen Flecken der Provinz Mugello, oder so genannt, weil er dort seine Kindheit zubrachte, war der Sohn eines Arbeiters und kleinen Besitzers, Bartolommeo di Simone zu Sant' Andrea a Linari, im Gebiete der Stadt Florenz. In seinen Angaben zum Kataster, vom Jahre 1430, bekennt er sich als sehr arm und bemerkt, er sei damals mehr als vier Monate krank im Spital von S. Maria Nuova gewesen. Sein Besitzthum umfasse ein kleines Haus und zwei Stücke Land in der Gemeinde Sant' Andrea a Linari, in Florenz habe er weder Haus noch Bett, noch irgend welches Geräth; daher müsse er, wenn er krank würde, ins Spital gehen. Diese seine traurige Lage scheint sich mit der Zeit gebessert zu haben, denn in seinen letzten Lebensjahren besaß er ein Haus in Florenz. In der Matrikel der Aerzte und Apotheker erscheint sein Name am 30. Mai 1445[4]; mit 67 Jahren schied er aus dem Leben. Am 29. August 1457 erfolgte in der Kirche de' Servi sein Begräbniß[5]. Andrea war verheiratet, doch ist der Name seiner Ehefrau unbekannt, ebenso, ob er Nach-

---

[1] Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1822, a pag. 75.

[2] Gaye I, 147.

[3] Vasari II, 217. Crowe und Cavalcaselle irren, wenn sie ihn (III, 29) in S. Maria Novella begraben sein lassen, wie Vasari berichtet; denn es heißt im Testament bei Gaye (l. c.): ‚Corporis vero sui sepulturam eligit in ecclesia sancti spiritus de florentia, in sepulcro, in quo sepultus fuit dictus ejus pater.'

[4] Anno 1445, 30. mai. ‚Andreas Bartholomei Simonis pictor populi Scte Marie del Fiore volens venire ad magistratum dicte artis inter alios in dicta arte matriculatos promisit et juravit' etc. Vasari II, 684.

[5] Vasari l. c.

kommen besaß; nur so viel steht fest, daß erstere am 8. des genannten Monats und Jahres gestorben war. Aus diesen schnell nacheinander eintretenden Todesfällen dürfte zu schließen sein, daß die damals in Florenz grassirende Pest beide dahinraffte. Alte Schriften nennen ihn auch Andreino degl' Impiccati — so der Tractat der Architektur von Filarete, in der Magliabecchiana —, da er die Peruzzi, Albizzi und andere, welche 1435 nach Cosimo's Rückkehr als Rebellen erklärt wurden, portraitiren mußte. Das von Vasari erzählte Märchen, Andrea habe den Domenico Veneziano aus Neid erschlagen, erledigt sich dadurch, daß das Begräbniß des letzteren in S. Pier Gattolini am 15. Mai 1461, also vier Jahre nach dem Abscheiden seines angeblichen Mörders erfolgte [1].

Der Stil dieses Malers lehrt, daß er jener realistischen Schule angehört, welche von Paolo Uccelli und Pesellino ausgeht. Seine Auffassung ist trivial, ohne den feinen Zug der alten Florentiner, die Zeichnung kühn, aber nicht immer sorgfältig, die Typen sind energisch, sehnig, der arbeitenden Klasse des Volkes entnommen und geringer, als jene des Paolo Uccelli. Donatello's Wucht scheint ihn am meisten angeregt zu haben, denn es ist etwas Verwandtes in Andrea's plastischer Behandlung der Muskulatur. Roh wie seine Auffassung erscheint auch das Colorit, in dem er von den alten Meistern der Schule gänzlich abweicht. Obgleich von höherer und feiner Charakteristik des Seelenlebens bei ihm nichts zu finden ist, vermag er durch ein gewisses Pathos zu wirken, und sein heiliges Abendmahl in S. Apollonia sichert ihm einen Platz in der Kunstgeschichte; denn hier haben auch Leonardo da Vinci's große Gedanken einige Directive erhalten.

Betrachten wir zunächst die kleineren Werke.

Im Kloster der Angeli zu Florenz befinden sich zwei Bilder der Kreuzigung, das eine im Cortile, das andere in einer Zelle, welche die ganze Schwäche des Realisten dem erhabenen Motiv gegenüber klarlegen. Der Erlöser, ein derber, aber richtig gezeichneter Körper, ist ohne jede höhere Würde. Trivial erscheint die Geberde Mariä, welche den Kopf in die Hand lehnt, ebenso das verzerrte Gesicht des Johannes und die verzweifelte Haltung von S. Benedikt und Romuald, welche neben Maria, Johannes und Magdalena auftreten. Steife und brüchige Gewänder, plumpe Extremitäten, trübes Colorit vermehren den unheimlichen Eindruck dieser Composition.

Das zweite Bild, auf dem Magdalena fehlt, steht an Formgebung, zumal des Gekreuzigten, tief unter dem geschilderten und hat zugleich so gelitten, daß die Schatten völlig schwarz geworden sind.

Erfreulicher und heiterer im Ton präsentiren sich die einst der Villa Pandolfini, in Legnaia bei Florenz, angehörigen Sibyllen und berühmten Männer,

---

[1] Vasari II, 681, nota 2. Milanesi veröffentlichte diese Thatsache zuerst im Giorn. stor. degli Archivi Tosc., 1862, VI, 6—7.

welche, auf Leinwand übertragen, jetzt dem Nationalmuseum einverleibt sind. Ihre Höhe beträgt vier Ellen, alle stehen aufrecht in Nischen und tragen Zeitcostüm. Der Umriß ist perspectivisch correct in der Art des Paolo Uccelli entworfen. Wir begegnen hier dem Filippo Scolari (Pippo Spano), Farinata degli Uberti, Niccolò Acciajuoli, dem Dante, Petrarca, Boccaccio, der Esther, Tomyris und der Sybille von Cumä. Ueber den Nischen, welche diese Figuren umschlossen, befindet sich ein jetzt sehr beschädigter Fries von Lorbeergewinde haltenden Putten[1]. Entsprechende Wirkung dieser nach Art der Landsknechte breitbeinig stehenden Figuren ist jetzt nicht mehr möglich, da sie mit Untersichten construirt sind und ihre Größe sie ungeschlacht erscheinen läßt, was in rechter Höhe sich ändert. Dante und seine Gefährten kommen uns nicht ohne Würde entgegen, die Frauengestalten sind manierirt schlank und zeigen schon jene gequälte Fingerhaltung, wie sie bei den Pollajuoli, bei Botticelli und Filippino üblich wird. Die Farbe ist unharmonisch, aber nicht roh, wie auf anderen Bildern Andrea's. Die Art, wie die Personen in den Raum gestellt und bewegt sind, zeigt Anschluß an die Gesetze der Plastik, und die Wucht des Auftretens erinnert an Donatello als Vorbild. Die Pinselführung ist breit und flüssig.

Diese plastische Auffassung des Körperlichen kam ihm zugut, als er neben das Reiterbild des Hawkwood im Dom jenes des Niccolò da Tolentino zu malen beauftragt wurde[2], welches sich noch jetzt, auf Leinwand übertragen, daselbst befindet. Beide Werke nebeneinander lassen zugleich die Verwandtschaft und Stilverschiedenheit ihrer Urheber erkennen. Während Uccelli mehr von dem ruhigen, vornehmen Zuge der alten Florentiner in Haltung seines Reiters bewahrt, auch das Pferd eine bessere Muskulatur wahrnehmen läßt, sucht Andrea durch mehr Lebhaftigkeit und plumpe Formen den Mangel an Würde zu verdecken[3] und seinem Thatendrange genugzuthun. In perspectivischer Zeichnung bleibt er dagegen nicht hinter Paolo zurück, während er als Realist unter ihm steht.

Vasari erzählt, Andrea habe für den Kirchhof von S. Maria Nuova einen hl. Andreas gemalt, welcher solchen Beifall errang, daß man ihn aufforderte, im Refectorium, wo die Beamten des Spitals sich versammelten, ein heiliges Abendmahl zu entwerfen; dann habe man ihm, als er auch hier

---

[1] Vgl. die Schilderung von Milanesi, nebst den Unterschriften der Bilder, bei Vasari II, 670, nota 4.

[2] Im Jahre 1456 für den Preis von 24 Goldgulden geliefert. Außerdem zeichnete er 1444 für ein Fenster in der Domkuppel die Abnahme vom Kreuz, und im folgenden Jahre malte er eine Lilie und zwei Putten in Bronzefarbe über der Orgel.

[3] Niccolò di Giovanni de' Maurucci da Tolentino wurde 1433 Generalcapitän der Florentiner und blieb im folgenden Jahre Gefangener des Niccolò Piccinino. Kurz darauf erfolgte sein Tod, nicht ohne Verdacht, er sei vergiftet worden. 1435 wurde das Denkmal beschlossen. Cfr. Fabroni, Vita di Cosimo, p. 107, Docum.

Zustimmung fand, gemeinschaftlich mit Baldovinetti und Domenico Veneziano die Decoration der Kapelle übertragen [1]; dann kommt die Erzählung von dem hervortretenden Neide Andrea's, seinem hinterlistigen, gewaltthätigen Charakter und seinem Anschlage gegen Domenico. Nun hatte letzterer schon (1445) seine Arbeit in der Kapelle vollendet, als Andrea (1450) begann; eine Ursache des Neides liegt also nicht vor. Uebrigens ist nichts von den genannten Malereien vorhanden; aber ein anderes heiliges Abendmahl, und zwar das bedeutendste Werk Andrea's, besitzt das Refectorium des säcularisirten Klosters S. Apollonia in Florenz.

An einer Tafel, mit zwei Flügeln, sitzen Christus und die Apostel, indem Judas isolirt den Platz an der vorderen, offenen Seite derselben einnimmt, und Johannes sich darüber hinbeugt, nicht an Christus anlehnt, wie es auf älteren Darstellungen üblich ist. In Haltung und Geberde der Apostel ist viel Abwechslung zu sehen, obgleich die Modelle roh, sehnig und den niederen Schichten des Volkes entnommen sind. Eine gewisse Feierlichkeit bleibt dennoch der Composition erhalten, gleichsam ein Nachklang der älteren Schule. Technisch ergibt sich dicke Tempera mit Nahtspuren, so daß die Untermalung Fresco sein mußte; das Colorit, düster, gelb im Licht, mit schweren Schatten, wirkt fast wie unter künstlicher Beleuchtung. Die Flächen der Wände, durch Pilaster gegliedert, imitiren Marmorgetäfel; auch der Sitz ist von Marmor, von zwei antiken Greifen flankirt, was der Scene einen kalten Eindruck verleiht. Der Augenpunkt liegt in der Höhe des Beschauers, die Linien der Wände und Figuren laufen in diesem Schneidepunkt zusammen. Trotz sehr derber Charakteristik der Apostel wird übrigens sofort der Gedanke an Leonardo's heiliges Abendmahl rege, als ob diese sehnigen Gestalten in schwerer Gewandung doch nur eines Contacts mit dem Zauberstabe jenes Meisters bedürften, um zu schönerem Dasein zu erwachen, und es scheint wohl denkbar, daß Leonardo hier Eindrücke empfangen hat: ist doch die Geberde des Apostels Matthäus in der des greisen Simon auf dem Fresco in Mailand wiederholt. Eines fehlt dem Bilde Andrea's trotz aller Lebendigkeit im Ausdruck: die nähere Verbindung der Apostel untereinander, jene von Christus ausgehende, zu ihm zurückflutende Macht der Bewegung, entstanden durch das ausgesprochene Wort des Verrathes. Leonardo war es vorbehalten, diese innere Einheit zu schaffen und der Composition des erhabenen Gegenstandes Vollendung zu geben. Andrea hat durch Anfügen der beiden Seitentheile des Tisches, wo Jacobus Minor und Matthäus Platz gefunden haben, dann durch das herkömmliche Absondern des Judas an der Vorderseite des Tisches auch das Ganze zu sehr ausgedehnt, um noch eine einheitliche Wirkung erzielen zu können. Am wenigsten befriedigt naturgemäß die Hauptfigur, welche weder nach geistiger noch nach körperlicher Seite hin dem Ideal des Erlösers nahekommt.

[1] Vasari II, 673.

Ein anderes Fresco Andrea's ist über der Thür des Kreuzganges in demselben Convent zu finden: die Gestalt des im Grabe sitzenden Christus, von zwei Engeln flankirt; nicht ohne Anmuth ist derjenige, welcher die Hand des Erlösers ergriffen hat.

Viel geringer präsentiren sich dagegen zwei Heilige in S. Croce, Johannes der Täufer und Franciscus, abgemagerte Gestalten in einer Nische, deren räubermäßige Typen in der florentiner Kunst ihresgleichen schwerlich finden möchten. Hunger und Elend spricht aus den sehnigen Formen und ältlichen Köpfen mit struppigem Haar, während Gewand und Farbe das Trübselige ihrer Person unterstützen. Die Anordnung im Raum verräth wieder den Plastiker.

Von Galeriebildern ist das Portrait eines bartlosen Mannes im Pitti[1] zu nennen, welches alle Merkmale der Auffassung Andrea's, auch in der breiten Pinselführung aufweist. Mit einigem Recht dürfte man ferner zwei im Berliner Museum enthaltene Bilder, eine Pietà und ein kleines Predellenstück, mit legendarischen Motiven, ihm zuweisen[2], vielleicht auch die kleine Kreuzigung in der städtischen Galerie zu Prato[3].

Domenico Veneziano, das angebliche Opfer von Andrea's Arglist und Zornesmuth, wird in Vasari's Biographien mit jenem zusammen behandelt. Geburtsjahr und Heimat dieses Künstlers sind noch nicht ermittelt, doch mag er um 1400 geboren sein und verdankt den Beinamen seinen aus Venedig nach Toscana gekommenen Eltern, da in keinem der Bilder ein Zug der damals noch alterthümlichen venezianischen Malerei zu erkennen ist. Den angeborenen Schönheitssinn, der ihn mit der idealen Auffassung der Trecentisten noch in Verbindung hielt, suchte er durch Naturstudium mit der neueren Richtung in Einklang zu bringen, wie er auch die trockenen Umrisse mit der lichten Färbung der alten Schule zu verbinden wußte.

Cosimo de' Medici, der ihn vermuthlich zur Zeit seines Exils kennen lernte, wurde sein Beschützer; denn aus einem von Perugia, 1. April 1438 datirten Briefe Domenico's an Piero, damals in Ferrara, geht hervor, daß er lebhafte Theilnahme an den Schicksalen der verbannten Medici nimmt, indem er sie seiner vollsten Ergebenheit und Zuneigung versichert[4]. Er erwähnt dann, er habe vernommen, Cosimo wolle eine Altartafel anfertigen lassen und wünsche ein sehr tüchtiges Bild. Er würde froh sein, diesen Auftrag zu erhalten und sich bemühen, Wunderbares zu leisten (farvi vedere cose meravigliose). Fra Filippo und Fra Giovanni seien anderweitig sehr beschäftigt, besonders Fra Filippo mit einer Tafel für S. Spirito, die ihn mehrere Jahre kosten

[1] Nr. 372. [2] Nr. 1055. 1139. [3] No. VII, Scuol. Fior.

[4] Gaye I, 136 s. Es heißt in dem Briefe: ‚ma solamente il perfecto e buono amore chio porto a vui et a tuti i vostri, me dà soma audacia de potervi schrivere, chonsiderando quanto io ve sono tenuto et hublighato'.

könne (non la farà in cinquani). Sollte das Werk indes so groß werden, daß mehrere Künstler damit beschäftigt würden, so bäte er, daß ihm wenigstens ein Theil der Arbeit überlassen bliebe. Piero möge sich deshalb für ihn verwenden. Er nennt sich ‚domenicho da vinexia depintore'.

Domenico hielt sich damals in Perugia auf, um im Palast der Baglioni einen Saal zu schmücken. Er malte dort 25 Gestalten von Heroen des Krieges, der Philosophie und des Staates, während Francesco Maturanzio, Gelehrter zu Perugia, die Unterschriften lieferte, welche durch Fabretti in den Noten und Documenten zu den ‚Vite de' capitani venturieri dell' Umbria' erhalten worden sind[1]. Die Fresken selbst waren schon zu Vasari's Zeiten untergegangen. Derselbe berichtet dann noch von einer Reise Domenico's nach Loreto: ‚wo er in der Sacristei mit Piero della Francesca Malereien sehr anmuthig ausführte, ehe er nach Florenz kam'. Cosimo's Vermittlung mag dies bewirkt haben. In Florenz soll er zunächst am Canto de' Carnesecchi in einem Tabernakel eine Madonna mit Heiligen gemalt haben, welche sehr gelobt wurde, und, wie Vasari meint: ‚die Ursache abgab, daß in dem „maledetto animo" des Andrea gegen den armen Domenico der bitterste Neid entstand. Nachdem Andrea letzterem das in Toscana unbekannte Geheimniß der Oelmalerei entlockt, tödtete er ihn'[2].

Was nun die Oelmalerei betrifft, so konnte sie in Florenz nicht unbeachtet sein, wo Cennino in seinem Tractat, lange vor Domenico und Antonello da Messina, in mehreren Kapiteln ihre Anwendung auf der Mauer, auf der Tafel, auf Eisen und anderen Stoffen, sowie die Zubereitung des Oeles zur Mischung, das Einkochen und Abreiben der Farben deutlich gelehrt hatte[3]. Thatsache ist, daß in Italien diese Technik nicht zu der Anerkennung gelangt war, wie im Norden durch die van Eyck; aber wenn Domenico Veneziano sie von Antonello da Messina lernte, verstand er sie nicht mit solcher Wirkung zu gebrauchen, wie die Tempera. Das einzige authentische Werk Domenico's ist die Tafel aus S. Lucia de' Bardi in Florenz, welche entschieden mehr wie ein Temperabild aussieht. Ueberhaupt blieb diese Malweise bis auf Ghirlandajo hin nach dem Fresco von den Italienern bevorzugt, und sie verstanden es, ihren Bildern eine Durchsichtigkeit und Pracht des Colorits zu verleihen, welche noch jetzt unsere Bewunderung erregt.

---

[1] Milanesi bei Vasari II, 674, nota.

[2] Die Ursache dieser falschen Angabe Vasari's war sicherlich eine Verwechslung mit der Thatsache, daß im November 1443 Domenico di Matteo aus Florenz von seinem Feinde getödtet wurde. Der Mörder hieß Andrea und war ebenfalls Maler. Daher mochte Vasari in der Thatsache Recht haben, nicht in den Personen. Vgl. Milanesi bei Vasari II, 689.

[3] Trattato della pitt. cap. 89—94. Kap. 89 heißt es: ‚Ehe ich weitergehe, will ich dir anzeigen, wie man auf der Mauer oder auf der Tafel in Oel malt, wie dies vorzüglich die Deutschen im Gebrauch haben.'

Daß Domenico bei seinen Fresken in S. Maria Nuova Oel verwendet, wird durch die Ausgabebücher des Hospitals bestätigt[1]; aber derartige Rechnungen kommen in anderen Ländern schon während der gotischen und romanischen Epoche vor, indem man das Oel zu untergeordneten Partien der Bilder, zum Anstrich von Bautheilen und Holzgeräth verwendete, wie an anderer Stelle betont worden ist. Daß Piero della Francesca, Domenico's Schüler, die Oeltechnik in einer der niederländischen ähnlichen Weise gebrauchte, lehren die Portraits des Herzogs von Urbino und seiner Gemahlin in den Uffizien, mit den detaillirten Hintergründen, dem satten, festen Auftrag; aber aus Domenico's Bild in S. Lucia ist, wie schon Rumohr fand, Gebrauch der Oelfarben nicht zu ersehen.

Dieses Bild, jetzt in den Uffizien, zeigt die thronende Jungfrau mit Kind, innerhalb einer zart rosafarbigen Architektur, zwischen Johannes dem Täufer, Franciscus, Nicolaus von Tolentino und Lucia. Maria hat das auf ihrem Schoße stehende Kind, welches seine Arme um ihren Hals legt, zugleich aber nach dem Täufer blickt, liebevoll umfaßt. Franciscus ist in ein Buch vertieft, Nicolaus erhebt die Hand segnend oder zur Ansprache, die hl. Lucia trägt eine Palme und präsentirt ihre Augen auf einem Teller. Haltung und Geberde von Mutter und Kind sind wahr, gefühlvoll, aber ohne höhere Weihe; auch dürfte Rumohr[2] darin beizupflichten sein, daß der Kopf der hl. Lucia des Fra Angelico nicht unwürdig sei, während die übrigen drei Figuren die trockene Manier des Andrea del Castagno erkennen ließen[3]. An der unteren Thronstufe befindet sich die Inschrift: ‚Opus Dominici de Venetiis.'[4]

In der That scheint der Künstler, indem er der Gottesmutter einen innerlichen Zug, ruhige Haltung, stilvolles Costüm beigibt, wohl empfunden zu haben, daß dies leicht verletzliche Ideal unter der Wucht des Realismus nicht bestehen könne, und so gleicht diese Figur inmitten der sehr gewöhnlichen Typen einem verlorenen Heiligenbilde zwischen profanen Sachen. Die Farbe ist hell, echt florentinisch und gleichmäßig aufgetragen, die Zeichnung verräth Studium der Modelle. Von Oeltechnik ist nichts zu erkennen.

Dem Stil Masolino's oder Fra Angelico's nähert sich die jetzt auf Leinwand übertragene Madonna mit Kind, einst am Tabernakel der Carnesecchi, natürlich und gut bewegte Gestalten. Oberhalb sieht man Gott Vater, aus dessen Mund goldene Strahlen auf die Gruppe herabfluten. Zwei einst dazu gehörige Köpfe von Mönchen befinden sich in London[5].

Seine letzten Lebensjahre brachte Domenico in Florenz zu, wo 1461 sein Tod erfolgte. Die Kirche S. Pier Gattolini enthält seine Grabstätte.

[1] Crowe und Cavalcaselle III, 48. [2] Ital. Forsch. II, 262.

[3] Johannes Baptista ist derselbe magere Act, wie ihn Andrea del Castagno in S. Croce vorführt. [4] Dazu noch: ‚Mater Dei miserere nobis.'

[5] Crowe und Cavalcaselle III, 50. Nat.-Gal. Nr. 766.

Fra Filippo Lippi.

Während Masaccio im Carmine arbeitete, näherte sich ihm oft voll Interesse ein verwaister Knabe, der seit seinem achten Jahre dort erzogen wurde und in der Klosterschule den Studien nur widerwillig oblag, seine Gefährten aber in der Zeichenkunst überragte. Geboren um 1406 als Sohn eines Fleischers Tommaso, war er schon im zweiten Lebensjahre elternlos und der Pflege einer mittellosen Schwester seines Vaters überlassen, die ihn dem nahen Carmeliterkloster anvertraute. Etwa sechs Jahre brachte er dort zu, bis er im 15. Lebensjahre das Ordenskleid erhielt und am 8. Juni 1421 in Gegenwart des Fra Pietro da Prato Profeß ablegte: Fra Filippo wird in diesem Jahre zum erstenmal unter den Brüdern des Klosters genannt[1]. Ob er nun, wie Milanesi vermuthet, sich an Masaccio angeschlossen, ist nicht zu erweisen, allerdings wird er mit dem Beiwort ‚Maler' im Ausgabenbuch unter den Jahren 1430 und 1431 genannt; es läßt dies vermuthen, er habe innerhalb jener Zeit die von Vasari genannten Malereien in Kirche und Kloster geliefert, welche theils durch die Zeit, theils durch die Feuersbrunst von 1771 zu Grunde gegangen sind.

Daß Fra Filippo 1431 das Kloster verlassen hatte, kann man ebenfalls aus dem Ausgabenbuch entnehmen, da er von jetzt ab nicht mehr unter den Religiosen genannt wird. Der Grund zu diesem Entschluß ist unbekannt, doch scheint sicher, daß er den Erlös seiner Arbeit zum Unterhalt bedürftiger Verwandten zu spenden genöthigt war[2]. Jedenfalls hat er das Gewand seines Ordens nicht abgelegt und sich stets als Frate betrachtet, während ihn — aus dem Nekrolog zu schließen — auch das Kloster als Angehörigen nicht verläugnete, vielmehr in dauernder Beziehung mit ihm geblieben ist. Daß Fra Filippo die priesterlichen Weihen erhalten und nicht bloß Laienbruder war, erhellt aus der Bulle Eugens IV. vom 23. Februar 1442, worin er zum ‚Rector und Abate commendatario der Parochialkirche von S. Quirico zu Legnaja bei Florenz' ernannt wird. Am 27. desselben Monats wird er in sein Amt eingeführt; außerdem ist es sicher, daß er 1452 als Capellan der Nonnen von S. Niccolò in Florenz und dann bei jenen von S. Margherita in Prato fungirte[3]. Vasari gibt zu verstehen, Filippo habe nach seinem Austritt ein Wanderleben geführt; bis 1434 fehlt jedoch alle bestimmte Kunde über seine Thätigkeit. In diesem Jahre finden wir ihn im Santo zu Padua mit der Ausschmückung des Tabernakels beschäftigt, welcher die Reliquien von

[1] Milanesi bei Vasari II, 612.

[2] Vgl. den Brief an Piero de' Medici vom 13. August 1439 bei Gaye (I, 141 s.), worin er sich als Onkel von acht Nichten bekennt, die schwach und untauglich sind, deshalb Anspruch auf seine Fürsorge haben.

[3] Vasari II, 614, nota 1. Commentar von Milanesi zu Filippino, Vasari III, 489 s.

S. Antonio birgt, und mit Ausmalung der Kapelle des Podestà. Von diesen frühen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten [1]. Zwar besitzen wir eine Reihe von Tafelbildern, die ihm ohne Widerspruch zugeschrieben wurden, sind aber in Beurtheilung derselben auf unser Stilgefühl angewiesen. Als das zarteste jener Werke, in denen Fra Angelico's Andachtsstimmung noch fortlebt, ist die für die Camaldulenser bei Florenz gemalte, jetzt in der Akademie befindliche Anbetung des Kindes [2] — ein bei Filippo in jener ersten Epoche beliebter Gegenstand, wenigstens gibt es drei Bilder seiner Hand, welche denselben in verwandter Stimmung darbieten. Die Scene ist überaus poetisch und idyllisch gedacht: Zwischen Felsgestein, in dämmernder Waldeinsamkeit, kniet die Jungfrau vor dem Neugeborenen auf blumigem Rasen, ein wahres Bild holder Unschuld und jungfräulicher Zartheit, während die plumpen Formen des göttlichen Kindes schon jetzt den vom Maler beliebten späteren Realismus ankündigen. Von rechts her naht der Johannesknabe, in der Höhe schwebt die Taube, zwei Engel knieen anbetend auf Wolken, die Gegenwart des Ewigen ist durch zwei Hände angedeutet. Rechts im Vordergrunde kniet der Stifter des Bildes, ein bärtiger Camaldulenser.

Verwandt mit diesem, fast eine Wiederholung desselben, ist das Motiv im Berliner Museum, dessen landschaftliche Reize mit noch größerer Sorgfalt behandelt sind. Der dichte Wald, mit vielen Einzelheiten, wird hier durch den vom Christuskinde ausgehenden Schein erhellt. Mutter und Kind tragen massiven goldenen Nimbus, und anstatt der zwei Hände sieht man oben die Halbfigur Gott Vaters mit ausgebreiteten Armen. Auf einem Felsen steht der kleine Johannes, in pathetischem Gestus seine Würde als Vorläufer ankündigend. Von der Taube des Heiligen Geistes senkt sich ein goldener Strahlenregen auf das Kind herab, und im Hintergrunde sieht man einen ehrwürdigen Mönch, vielleicht den hl. Bernhard, auftauchen. Das Bild ist mit Frater Filippus bezeichnet. Der Eindruck bleibt auch hier der feierlicher Andacht, geschlossener Stille. Die Carnation, zart rosig, wie bei Masolino und Fra Angelico, das helle Gewand in strengen, edlen Faltenlagen, stechen wunderbar leuchtend von der dunkeln Folie des Waldes ab.

Noch einmal bearbeitete Fra Filippo dieses Thema in dem lieblichen Bilde aus dem Kloster der Annalena zu Florenz, jetzt in der Sammlung der Akademie [3]. Auch hier liegt der neugeborene Erlöser im Walde, aber die feierliche Stille mangelt: neben Maria kniet auch Joseph anbetend, zu denen sich noch rechts Magdalena, links Hieronymus, weiter zurück Hilarion [4] ge-

[1] Gonzati, Basilica di S. Antonio, I, XXI, nota 1. Doc.; Anon. Morelli p. 5. 28; Vasari II, 619, nota 3. Im Santo malte nach dem Anon. Filippo am ersten Pfeiler links eine Krönung Mariä.

[2] Quadri picc. No. 26. [3] Quadri picc. No. 12.

[4] Richa (Chiese fior. X, 145) bemerkt, daß in Hilarion das Portrait Roberto Malatesta's, des Bruders der Annalena, gegeben sei.

sellen; aus einem Gemäuer des Hintergrundes sehen wir Ochs und Esel hervorschauen. Die Ferne bildet eine Landschaft mit Hirten und eine Glorie von Engeln.

Vom Geiste des Masaccio, wenigstens von der Großartigkeit seines Stils, ist in Fra Filippo's ersten Werken kein besonderer Anklang zu finden. Seine Gestalten sind milder, haben auch nichts von der Derbheit der Uccelli, Castagno und Domenico, dagegen erinnert er im Aufbau seiner Madonnen an gewisse Bildhauer, besonders an Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole. Mit der Zartheit dieses Ideals in jener ersten Epoche contrastirt seltsam die kurzhalsige Figur des Kindes, mit schwerem Kopf und blödem Ausdruck, in welcher der Naturalismus jener Zeit seine Wirkung äußert. Im Landschaftlichen nähert sich Filippo mehr der Natur, als Masolino und Angelico, und im Vortrag des leuchtenden Colorits bekennt er sich als einen der ersten Techniker der neueren Schule.

Domenico Veneziano gedenkt in seinem oben citirten Briefe an Piero de' Medici eines an Fra Filippo verdungenen Altarbildes für S. Spirito, ‚womit jener wohl erst in fünf Jahren zu stande kommen würde'. Dieses von Gherardo Barbadori für seine Familienkapelle bestellte Werk ist zugleich das erste sicher datirte, mit der Jahreszahl 1438 [1]. Wir sehen hier Maria zwischen Engeln stehend, das Kind an zwei knieende Heilige, Nicolaus und Augustinus, darreichend. Musicirende Engel sitzen auf den Stufen des Thrones. Eine Mauer, über welche der blaue Himmel hereinsieht, schließt nach hinten die Scene ab, während unterhalb ein Carmelitermönch als Zuschauer auftritt. Großartig im Stil der mehr rundlichen, aber kräftigen Formen besitzt auch dieses Werk noch den Charakter andächtiger Beschaulichkeit. Die dazu gehörige Predella finden Crowe und Cavalcaselle in einer jetzt der Akademie in Florenz gehörigen wieder, mit Darstellung der Verkündigung und einigen anderen Scenen [2].

Gleichzeitig mit diesem Bilde entstand die jetzt der Galerie des Lateran einverleibte, nicht minder großartige Krönung Mariä, mit Donatorenpaar und musicirenden Engeln, bestimmt für die Kapelle von S. Bernardo in Montoliveto [3].

Filippo mochte durch dieses und andere Werke in Florenz Ruhm erlangt haben, erfreute sich auch der Protection der Medici. Pietro hatte ein Bild

[1] Jetzt im Louvre Nr. 234. Die Tafel für die Cappella Barbadori wurde 1436 von den Capitani della Compagnia d'Or S. Michele für 40 Goldgulden an Filippo verdungen. Vasari (II, 618) bemerkt: ‚opera rara e da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione.'

[2] Saal der groß. Gem. Nr. 42.

[3] Für Messer Carlo Marsuppini in Arezzo. Als der Convent 1785 aufgehoben wurde, kam die Tafel in Besitz des Hauses Lippi daselbst, wo sie bis 1841 blieb. Dann kaufte sie Ugo Baldi; von ihm gelangte sie nach Rom in den Besitz Papst Gregors XVI. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 102.

bei ihm in Auftrag gegeben: am 13. August 1439 wandte sich der Frate bittend an seinen Gönner, ihm ein wenig Brod und Wein auf Rechnung seiner Bezahlung zukommen zu lassen, da er einer der ärmsten Mönche in Florenz sei und sieben hilflose Nichten zu versorgen habe. Gaye macht dazu die Bemerkung, daß die rohe, aber ungekünstelte Sprache dieses Briefes nicht von dem Leichtsinn Zeugniß ablege, dessen ihn Vasari beschuldigt[1]: ‚Wir finden ihn mit Familiensorgen schwer belastet und alles das ein Jahr darauf, nachdem Domenico geschrieben, Fra Filippo habe eine Tafel in Arbeit, die er in fünf Jahren nicht vollenden könne, wenn er auch Tag und Nacht arbeite.' Der Leichtsinn des Malers, dessen Vasari in dem Bericht von der Entführung der Nonne Lucrezia Buti in Prato gedenkt, ist aber doch nicht abzuläugnen; denn die von Milanesi[2] in seinem gründlichen Commentar beigebrachten historischen Belege, insbesondere die Klageschrift[3] gegen den Frate, aus dem Staatsarchiv in Florenz, ergeben, daß Lucrezia Buti Professin im Convent S. Margherita zu Prato war, daß sie 1456 aus demselben flüchtete und im Hause des Fra Filippo ihren Aufenthalt nahm, wo sie einen Sohn Namens Filippino gebar. Durch die geistliche Behörde veranlaßt, erneuerte sie 1459 ihre klösterlichen Gelübde, kehrte aber 1461 in Gesellschaft ihrer Schwester Spinetta in das Haus des Frate zurück. 1465 wurde Alessandra, die Schwester Filippino's, geboren, welche ihr Bruder 1487 an einen gewissen Ciardo di Giuliano verheiratete. Dieser Schwester gedenkt Filippino auch in seinem Testamente vom 21. September 1488, indem er ihr das Haus in Prato vermacht[4]. Milanesi versichert, was indes kaum glaublich erscheint, Fra Filippo habe mit päpstlicher Dispens Lucrezia Buti geehelicht, wie es auch einige Zeitgenossen behaupten[5]. Nachdem er seiner geistlichen Aemter enthoben war, blieb er auf den Erwerb durch die Malerei allein angewiesen.

Dem Bilde von Montoliveto gleicht sehr die für das Nonnenkloster S. Ambrogio in Florenz bestimmte Krönung Mariä, welche sich jetzt in der Akademie daselbst befindet. Wir erhalten hier zugleich Bestätigung, daß der Maler 1451 noch das Ordenskleid der Carmeliter trug, denn in dem rechts knieenden Mönche, mit groben und ältlichen Zügen, ist durch die auf ihn hinweisende Inschrift auf einem Bande: ‚Is perfecit opus', der Autor selbst kenntlich geworden. Aus einer von Baldinucci mitgetheilten Urkunde ersehen wir ferner, daß der Preis 1200 Lire betrug[6], eine für jene Zeit ansehnliche Summe,

---

[1] Carteggio I, 142. [2] Vasari II, 633 ss.

[3] L. c. p. 637. Diese ‚tamburazione' datirt vom 8. Mai 1461.

[4] Filippino machte sein Testament vor jener Reise nach Rom, wo er die Kapelle der Caraffa in der Minerva ausmalte.

[5] L. c. p. 638. ‚Qui plurima et nefanda scelera perpetravit', heißt es im Breve, 15. Juli 1455.

[6] Baldinucci I, 509: ‚Fra Filippo dipintore deve avere adì 9 di giugno lire 1200 per dipintura della tavola di s. Ambrogio'

die wohl ausreichen konnte, des Malers Familiensorgen abzuhelfen. Die stattliche Composition, oben mit drei Rundbogen geschlossen, zerfällt in vier Hauptgruppen. Den höchsten Theil des terrassenartig aufsteigenden Thrones nimmt die Krönungsscene ein, wobei Maria halb im Profil sichtbar ist. Vier Engel stehen zur Seite, während im Hintergrunde rechts und links, je unter einem Bogen, Reihen von Engeln mit Lilien, dazwischen Heilige, auftreten. Auf einer etwas tieferen Plattform vor dem Throne findet sich eine zwanglos geordnete Gruppe knieender Gestalten zusammen, während in den Ecken stehende Figuren das Bild abschließen. Neben dem mittelsten, die Krönung umfassenden Bogen sieht man in zwei Medaillons eine Verkündigung. Die Aufmerksamkeit der assistirenden Heiligen auf die Feier ist nicht bedeutend, denn die meisten sind dem Beschauer halb oder ganz zugewendet. An diese schließt sich eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern an. Fra Filippo, daneben knieend, faltet zwar die Hände, richtet aber seinen Blick auf die Gruppe, in der natürlich Lucrezia und ihre beiden Kinder dargestellt sind. Denn jenes weibliche Portrait kehrt auf den späteren Bildern des Frate als Madonna wieder, wie ja nach Vasari's Bericht die Leidenschaft des Malers daher ihren Ursprung nahm, daß er Lucrezia als Modell für eine Gottesmutter verwendet hatte[1]. Im ‚Riposo' des Borghini, welcher die Tafel noch in der Sacristei der genannten Kirche sah, finden wir übrigens die Bemerkung, daß am Fuß derselben der Name Frater Filippus gestanden habe[2], nebst einer weiteren Angabe.

Im Jahre 1447 vollendete der Künstler auch die jetzt im Londoner Museum befindliche Vision des hl. Bernhard. Das Werk hatte seinen Platz über der Thür der Cancelleria im Signorenpalast, und der Preis betrug 40 Lire[3]. Ein zweites Bild im Palazzo, nach Vasari eine Verkündigung, ist verloren.

Diese Aufträge bedeutender Familien sind auf Cosimo's und der Seinigen Begünstigung des Malers zurückzuführen. In einem von Crowe und Cavalcaselle mitgetheilten Briefe[4], den Giovanni de' Medici 1456 an Bartolommeo Serragli in Neapel schrieb, findet man die Notiz, ‚daß Fra Filippo sich in Prato niedergelassen habe und daß von ihm wohl ein Bild für den König Alfonso zu erhalten wäre'. Es ist daraus zu ersehen, wie solche Geschenke an fürstliche Häuser bei den Medici üblich waren, sich deren Gunst zu erhalten. Die Bestellung, wozu Giovanni de' Medici anregte, erfolgte wirklich, denn am 20. Juli 1457 schrieb der Maler an ihn aus Florenz: ‚Ich sende Euch die Zeichnung.' Dieselbe, dem Briefe beiliegend, enthält in der Mitte die Jungfrau, das Kind anbetend, rechts einen älteren Heiligen, links einen jüngeren,

[1] Baldinucci I, 620. [2] Borghini, Riposo, Milano 1807, II, 108 in nota.

[3] Baldinucci l. c. p. 598.

[4] III, 61 f. Es heißt in dem Briefe: ‚et s' el Signor Conte deruano ne vuole un' altra (tavola) tornando tu in qua puoi pigliare il disegno et esserne sollicitatore, et se lui non hara pressa, credo la potra havere massime hora che Fra Filippo è ridutto a Prato.'

beide knieend[1], dazu einen gotischen Rahmen. Mehrfache Bitten um Geld lassen jedoch erkennen, daß trotz vieler Beschäftigung die Lage des Malers eine keineswegs günstige war[2].

In Prato hatte ihm Inghirami, Probst und Oberaufseher in der Pieve[3], ein Bild in Auftrag gegeben, den Tod des hl. Bernhard, welches noch jetzt in der Kathedrale sich befindet. Schon früher war ein Plan vorhanden gewesen, den Chor derselben mit Fresken zu versehen, aber Fra Angelico hatte die Berufung abgelehnt, und die Sache war zum Stillstand gekommen: nun wurde Filippo in Vorschlag gebracht, und 1456 hatte dieser sich in Prato niedergelassen. Er unterbrach seine Arbeit in der Pieve jedoch mehrmals innerhalb der ihr gewidmeten acht Jahre infolge von anderweitigen Aufträgen. 1458 mochte das für Neapel bestimmte Werk, mit dem hl. Michael, wovon eine Zeichnung bereits eingesendet worden, fertig sein, denn am 27. Mai dieses Jahres schrieb Giovanni de' Medici an Bartolommeo Serragli und bestätigte die erhaltene Nachricht, das Bild sei dem König überreicht worden und habe dessen Beifall gefunden[4]. Während Fra Filippo für die Nonnen von S. Margherita zu Prato das Altarwerk malte, traf er mit der Tochter des Francesco Buti[5] zusammen, bediente sich ihrer Züge als Modell für die Madonna und kettete sie fortan an seine Person, ein Umstand, der nur aus der verfallenen Klosterzucht erklärlich wird. Von den Bildern jener späteren Epoche ist der hl. Bernhard, für Inghirami in Prato gemalt, ein stattliches Bild voll Empfindung, aber coloristisch doch nicht so vollendet wie die Krönung Mariä in Florenz.

Die Malereien im Dom behandeln das Leben des Täufers und des hl. Stephanus. Ersterer war Patron der Republik Florenz, zu welcher Prato gehörte, letzterer der der Stadt Prato selber.

An der Decke sehen wir, von Engeln umgeben, die vier Evangelisten. Die Geschichte des Täufers nimmt die rechte Wand ein. Den oberen Abschluß bilden zwei Felder mit der Geburt des Johannes und der Namengebung. Darunter sieht man den Knaben von seinen Eltern Abschied nehmen, um in die Wüste zu gehen, wo man ihn bald einsam wandelnd, bald im

---

[1] Gaye, Carteggio. I, 175 s.

[2] Baldinucci (I, 509) berichtet, er habe in einem Diarium des Neri di Lorenzo di Bicci unterm 1. Februar gefunden, daß Fra Filippo diesem 230 Stück ‚pezzi d'oro fino' versetzte. Im obigen Briefe klagt er: ‚qui ne muoro e vore' poi partirmi'. Vermuthlich drückten ihn Schulden, und verfolgten ihn seine Gläubiger. In den ‚Estratti' aus dem Tagebuch Neri's bei Vasari (II, 84, nota 2) heißt es: ‚Adì 1° di febbrajo 1454. Richordo chel detto dì frate Filippo dipintore mi lasciò di suo pezzi 200 doro fine perchè gliele serbassi, o chio ne facessi quello mi direbbe.'

[3] Prato war damals noch nicht Stadt, der jetzige Dom noch Pieve.

[4] Gaye I, 180.

[5] Von Crowe und Cavalcaselle (III, 65) fälschlich Holzhändler genannt, in Wirklichkeit setajolo.

Gebete und endlich der Menge predigend findet. Die untere Abtheilung zeigt das Gastmahl des Herodes und die damit verknüpften Scenen. Alles Einzelne ist hier von großer Vollendung, sorgfältiger Modellation, auch mit Schönheitsgefühl entworfen, die Composition aber ohne dramatisches Leben, innere Einheit und deshalb als solche wirkungslos.

Die Geschichte des hl. Stephanus beginnt mit der Geburt desselben und führt dann die Rettung des Kindes aus den Klauen eines Dämons vor, der es geraubt hat. Darunter sehen wir die Ordination, die Befreiung eines Besessenen, die Predigt in der Synagoge und das Martyrium. Die unterste Abtheilung zeigt die Klage der Gemeinde um seinen Tod, wobei einige Mönche den Dienst verrichten. Letztere Composition ist etwas dürftig und leer, denn die Figuren sind ohne inneren Zusammenhang horizontal auf zwei Stufen postirt. Aus ihrer Mitte ragt Carlo de' Medici hervor, welcher nach Inghirami's Tode dem Dombau vorstand. Auf dem Podium zur Linken sehen wir die Inschrift: ‚Frater Filippus op.' Die Hinterwand des Chores zeigt die Gestalten der hll. Gualbertus und Albertus. Das Fenster besitzt eine Glasmalerei, vermuthlich nach Zeichnungen Fra Filippo's: die Spende des heiligen Gürtels an Thomas, von Prete Lorenzo gemalt[1].

Der Maler hatte, wie schon betont, diese Arbeit mehrmals im Stich gelassen. 1461 war er nach Perugia gereist, um dort die Fresken des Benedetto Buonfigli in der Kapelle des Municipalpalastes abzuschätzen[2], und im November 1463 sah sich die städtische Behörde zu Prato in die Lage versetzt, Fra Filippo zu nöthigen, sein Werk fortzuführen, für das er bereits Theilzahlungen erhalten. Man wollte die Intervention Messer Carlo's de' Medici in Anspruch nehmen, indes ließ sich der Maler auch so bewegen, dasselbe zum Abschluß zu bringen.

Ueberseben wir nun die Reihe seiner Leistungen, so ergibt sich, daß er zuerst durch Fra Angelico's ideale Richtung beeinflußt wird, wie seine lieblichen, das Kind anbetenden Madonnen erkennen lassen, während in der derben Formsprache des Christuskindes sich jene Richtung hervordrängt, die ihn in den mittleren Jahren beherrscht. Das Frescowerk im Dome zu Prato läßt nur durch statuarische Auffassung einzelner Gestalten, nicht in Disposition des Ganzen, die Erinnerung an Masaccio wach werden; denn das Figürliche ist bei aller Symmetrie und pyramidalem Aufbau zumeist steif und inhaltslos, verdient auch nicht das übertriebene Lob, das ihnen Crowe und Cavalcaselle spenden. Edle Einfachheit, tiefinneres Leben, Verschmähen alles Prunkes, wie es Masaccio's Compositionen eigen ist, würde man vergebens suchen. Die Freude an modischen Trachten und Schmuck erinnert an Masolino, und

[1] Vgl. C. F. Baldanzi, Descrizione della cattedrale di Prato 1836, und Pitture di Fra Filippo Lippi, Prato 1835.

[2] Vasari II, 626. Mariotti, Lettere pittor. perug. p. 132 ss.

es mag wohl sein, daß Michelangelo hier das Vorbild für seine verwickelten Kopftücher weiblicher Gestalten gefunden hat. Die häufig angebrachten Portraitfiguren dienen mehr zum Ausbau leerer Stellen, als zur wirklichen Erklärung innerer Vorgänge. Hier befindet sich die Kunst schon stark auf dem Wege des modernen Abfalls von dem alten Princip des Componirens, nur soviel Personen zu verwenden, als zum Erklären des Vorganges nöthig sind und in ihnen den Hauptgedanken erschöpfend reflectiren zu lassen.

Von kleineren Bildern aus jener Zeit sind zu nennen: in der Galerie von Prato die Uebergabe des heiligen Gürtels an Thomas durch Maria, welcher mehrere Heilige, darunter Tobias mit Raphael und die hl. Margaretha, anwohnen, dann das ehemals dem Uffizio del Ceppo angehörige Altarbild, die Jungfrau zwischen den hll. Johannes Baptista und Stephanus, während der Gründer, Francesco di Marco Datini, vier arme Insassen des Ceppo präsentirt[1]. Bekannter ist die Madonna im Pitti zu Florenz, ein Rundbild, welches die Beziehungen von Mutter und Kind in rein weltlicher Form ausspricht[2]. Mit Fra Filippo werden diese Darstellungen Mode, in denen die neuere Schule das idyllische Moment des Familienlebens als unerschöpfliches Thema durchbildet. Der kirchliche und religiöse Geist, das Bewußtsein göttlicher Mysterien tritt hier ganz zurück: Maria erscheint im Zeitcostüm, weltlich durch Haartracht, Stirnband und mit vielfach gefälteltem Kopftuch, im Charakter eines Modells von unregelmäßigen Zügen, mit eingebogener Nase, sehr hoher Stirn, schlankem Halse, im Ausdruck noch ernst und sinnend. Die Gruppenbildung erinnert an gleichzeitige Sculpturen der dortigen Schule, zumal an Desiderio da Settignano. Der Christusknabe zeigt derbe, fleischige Glieder, kurzen Hals, verschobenen, eckigen Kopf mit aufgestülpter Nase und bleibt im Ausdruck ohne jedes höhere Leben.

Das Bild in den Uffizien, für die Kapelle des Hauses Medici gefertigt, ist für diese Auffassung bezeichnend. Maria schaut anbetend auf das Kind, welches zwei Engelknaben zu ihr emporhalten, während es seine Arme nach dem Halse der Mutter ausstreckt. Dazu landschaftliche Ferne.

Eine Halbfigur der Madonna in einer Nische mit dem vor ihr auf der Brüstung sitzenden Kinde finden wir im Museum zu Berlin[3].

Seine letzte Thätigkeit widmete Fra Filippo dem Dom in Spoleto, wo er die Apsis mit Scenen aus dem Marienleben schmückte, und zwar mit Hilfe seines Schülers, des Fra Diamante. Die Motive sind: Verkündigung, Geburt Christi, Tod und Verherrlichung Mariä. Die halbkreisförmige Nische, mit ihren gerundeten Flächen, bot dem Maler ein schwieriges Terrain, und so erklärt es sich, daß manches nicht gelingen wollte. Aus der stattlichen Be-

[1] Crowe und Cavalcaselle III, 70. [2] Nr. 238.

[3] Die Berliner Galerie hat mehrere echte Bilder, von denen Nr. 69 als das für den Maler am meisten charakteristische zu nennen ist. Vgl. auch Lemolieff, Die Werke ꝛc. S. 379.

zahlung von 200 Ducaten für den Schüler ist ferner zu entnehmen, daß derselbe vielen Antheil an der Malerei gehabt hat. Jedenfalls steht dieselbe an Solidität der Ausführung und auch coloristisch hinter jener im Dome von Prato zurück.

Die Chornische wird in der unteren Hälfte durch zwei Pilaster in drei ungleiche Felder zerlegt, deren mittleres das breitere ist. Links sehen wir die Verkündigung, rechts die Geburt. Das Mittelbild enthält den Tod Mariä und scheint in der Anordnung identisch mit der Scene an der Bahre des hl. Stephanus in Prato, nur daß die sehr gealterte heilige Jungfrau jetzt die Mitte der Composition einnimmt und die Apostel assistiren, während als Hintergrund eine felsige Landschaft dient, von der die lichtvolle Gestalt Christi in Mandorla sich abhebt, die Seele seiner Mutter empfangend. Die ganze obere Abtheilung nimmt die Krönung Mariä ein, wohl die beste der hier ausgeführten Compositionen, einst von Spagna bewundert, der sie 1521 in S. Jacopo zu Spoleto wiederholte. Die Anordnung knieender Propheten und Sibyllen ist hier neu, fand aber bei den Künstlern fortan Nachahmung.

Der Maler wurde in Spoleto vom Tode überrascht, noch ehe seine Fresken vollendet waren, und im Dom begraben. Einige Jahre später ließ ihm sein Sohn Filippino auf Kosten Lorenzo's de' Medici daselbst ein marmornes Denkmal errichten, für welches Poliziano die Inschrift anfertigte[1]. Der Nekrolog der Carmeliter besagt, ‚daß am 9. October 1469 Frater Filippus, Sohn des Tommaso Lippi aus Florenz, ein hochberühmter Maler, in Spoleto verschieden sei, während er den hohen Chor des Domes ausmalte, und daselbst vor dem mittleren Thor der Kirche seine Grabstätte fand. Er erlangte solchen Beifall in Kunstleistungen, daß ihn darin kaum ein anderer seiner Zeitgenossen erreichte, wie jene Werke im Dome zu Prato und andere hinlänglich darthun'[2].

Fra Diamante, nachdem er den Cyklus in Spoleto vollendet, kehrte nach Prato zurück und unterrichtete Filippino, der damals zwölf Jahre zählte, in der Malerei, für die er besondere Anlagen zeigte. Auf Fra Diamante's Rath schickte Lucrezia ihren Sohn nach Florenz zu Verwandten, die ihn Sandro Botticelli's Leitung übergaben.

Fra Diamante, geboren um 1430 in dem Flecken Terranova, bei Castel Valdarno im Florentinischen, wurde noch jung von Feo, seinem Vater, dem Carmeliterkloster übergeben, wo er Profeß ablegte, als Fra Filippo schon seit 14 Jahren das Kloster verlassen hatte, um nicht mehr dahin zurückzukehren, wodurch der Irrthum Vasari's, sie hätten zusammen das Noviziat absolvirt,

[1] Das Monument, 18 Jahre nach dem Tode des Malers errichtet, zeigt sein Bildniß und das Wappen der Lippi.

[2] Vasari II, 628, nota 2. Ex cod. Magliab. bei Baldinucci I, 510.

sich erledigt. Fra Diamante zeigte Neigung zu künstlerischer Thätigkeit und wurde auf Ansuchen Filippo's diesem als Lehrling anvertraut, so daß er ihn schließlich in Prato und Spoleto unterstützen konnte. Während er in Prato der Malerei oblag, forderten ihn 1463 seine Oberen nach Florenz, wo man ihn einsperrte. Auf Ansuchen der Florentiner Commune erhielt er die Freiheit zurück, vertauschte aber seinen Orden mit dem von Vallombrosa, und wurde danach 1466 Cappellan bei S. Margherita zu Prato an Stelle Fra Filippo's. 1472 erscheint sein Name unter den Malern von S. Luca, indem er im Kloster S. Pancrazio zu Florenz weilte.

Im Carmeliterconvent zu Prato hat er viele Malereien gefertigt, welche nach Aufhebung desselben untergingen, ebenso wie jenes Fresco im Porticus des Communalpalastes daselbst, welches er 1470 im Auftrag der Behörde übernahm, und wodurch man das Andenken des tapferen Podestà Cesare Petrucci ehren wollte. Milanesi schreibt ihm ein der Familie Berti in Prato angehöriges Bild zu, einst in der Cappella Dragoni des Carmine, welches, den Stil seines Lehrers Filippo nachahmend, Hieronymus, an den Seiten Johannes Baptist und die hl. Thekla, darstellt[1]. Zur Beurtheilung der Leistungen Fra Diamante's möchte dieses schwache Stück nicht ausreichen.

Uebrigens fand Milanesi, daß unter den Malern, welche einst die Kapelle Sixtus' IV. im Vatican schmückten, auch Fra Diamante thätig gewesen sein muß. Die Bibliothek der Poppi in Casentino besitzt ein Manuscript aus dem säcularisirten Vallombrosaner Kloster S. Fidele, mit einer Notiz, daß Sixtus IV. an Don Diamante eine Pension von 100 Ducaten auf die Einkünfte jenes Klosters anweist, um ihn für die Malereien zu belohnen, die jener in der päpstlichen Kapelle zu Rom ausführte. Infolge dessen erhob sich ein Streit zwischen dem gedachten Kloster und Don Diamante, welcher sich mehrere Jahre lang hinzog und erst 1492 beigelegt wurde, indem man jene Pension auf 36 Ducaten beschränkte. Nach 1492 sind Nachrichten über Fra Diamante nicht mehr zu finden. Milanesi meint übrigens, ‚daß die dem Don Bartolommeo della Gatta von Vasari zuertheilte Wandmalerei (Uebergabe der Schlüssel an Petrus) eher von Fra Diamante mit Hilfe Filippino's gefertigt sein könnte'[2], und citirt des Francesco Albertini zuerst 1510 gedrucktes Werk: „De mirabilibus novae et veteris urbis Romae", worin es in Betreff der Sixtinischen Kapelle heißt, daß hier die Werke des „Petri de Castro Plebis, et Alexandri et Dominici, et Cosmi atque Philippi florentinorum" zu finden seien.

‚Wenn nun Albertini in Uebereinstimmung mit Vasari, die ersten vier Maler anlangend, von Signorelli und Don Bartolommeo della Gatta schweigt und an dessen Stelle einen Filippo aus Florenz nennt, womit nur Filippino gemeint sein könne, so dürfte ihm mehr Glauben beizumessen sein, als dem

[1] Vasari II, 611. [2] Vasari l. c.

Vasari, der vierzig Jahre später urtheilte; demnach könne die dem della Gatta zugewiesene Composition dem Diamante und Filippino angehören. Albertini habe dabei nur an letzteren gedacht, da dessen Ruf noch frisch und größer war, als der des Mönches von Vallombrosa.'

Ein anderer Schüler Fra Filippo's war Jacopo dell' Sellajo, geboren 1442 in Florenz als Sohn des Arcangelo di Jacopo Sellajo, gestorben 1493 daselbst. Von den zwei Tafeln, welche Vasari als für das Kloster von S. Frediano gemalt anführt, war jene mit der Pietà noch zu P. Richa's Zeiten an Ort und Stelle. Sie wurde 1483 verdingt, später erhob sich Streit über den Preis zwischen der Compagnia di S. Frediano und dem Sohn des Jacopo, Arcangelo, worauf Ridolfo del Ghirlandajo und Bugiardini am 24. März 1517 die Tafel auf 170 Lire schätzten. Als 1520 der Altar erneuert wurde, ersuchte man den Arcangelo, das Werk seines Vaters zu restauriren und vergoldetes Ornament aufzulegen, wobei weitere 70 Lire gespendet wurden; daher mag es kommen, daß die jetzt in Berlin befindliche Tafel[1] dem Ghirlandajo und Filippo zugeschrieben wurde. Das andere Bild Jacopo's wird die Kreuzigung sein, zur Zeit in der Sacristei von S. Frediano befindlich, worin der Autor sich als schwächlichen Nachahmer Botticelli's zu erkennen gibt. Am Fuße des Kreuzes sehen wir Magdalena, daneben Maria, Johannes und mehrere Heilige.

Benozzo Gozzoli.

Während die florentiner Schule als Erbtheil der großen Trecentisten Gemessenheit und eine Vortragsweise liebt, die zuweilen bis ans Herbe streift, durchbricht Fra Filippo's Weltlust zuerst ihre ernste Richtung. Zwar behandelt er nur religiöse Objecte, aber seine Wandbilder in Prato, die mehrfach ausgeführte Krönung Mariä, die späteren Madonnen lassen erkennen, daß kirchliche Aufgaben nicht mehr um ihrer selbst willen da sind, sondern, damit er seinem Behagen an stattlichen und würdevollen Männer- und Frauengestalten, an heiterer Kinderwelt Genüge leiste. Diese Ansicht findet in weit höherem Maße ihren Vertreter in Benozzo Gozzoli, dem Schüler Fra Angelico's. Er ist es, der den von Masolino angeschlagenen Zug der Lust am Aeußerlichen, an Schmuck und Zeitcostüm, das genrehafte Element, am freiesten entwickelt. In seinen Jugendwerken finden sich Anklänge an Fra Angelico's idealen Stil, aber diese sind mehr äußerlicher Natur, als im Wesen seiner Richtung begründet.

Benozzo ist ein überaus fruchtbarer Maler und hat uns die Uebersicht seines Entwicklungsganges erleichtert, indem er allen Werken Namen und Jahreszahl beifügte. Dem Drange einer leicht schaffenden Phantasie und der Freude an der Natur überlassen, deren weite Gebiete er nach allen Seiten hin

[1] Nr. 538.

durchmißt, sucht er diese Eindrücke in einer Ueberfülle von Dingen zu realisiren. Auch ist er ein glücklicher Entdecker landschaftlicher Reize in der Umgebung der Städte, Flecken und Villen, ja ein wirklicher Culturmaler seiner Zeit, der mit geschwätziger Zunge zu erzählen vermag wie kein anderer. Freilich leidet unter dieser Fülle des Gebotenen und Breite des Vortrags der Kern seiner Bilder, und das historische Moment löst sich in novellistische Episoden auf, die mit der Anmuth eines italienischen Dichters vorgeführt sind. Manche Flüchtigkeit der Perspective ist von solcher Weise untrennbar, und so erinnert er zuweilen an späte Giottisten, auch ist seine Technik ungleich, theilweise hart und scharf, dann wieder in Umriß wie Modellirung roh und ganz oberflächlich. Alles in allem aber fesselt er durch gesunde Lebendigkeit seiner Personen und Naivität des Erfindens.

Benozzo di Lese di Sandro ist, nach seinen eigenen Angaben zum Kataster[1], 1420 in Florenz geboren. Der Beiname Gozzoli findet sich erst im alten Buch der Malergenossenschaft, doch vermuthet Milanesi, daß er ein späterer Zusatz ist, indem auch Vasari ihn erst in der zweiten Ausgabe beifügt. Zunächst schloß er sich an Fra Giovanni an und ward dessen bevorzugter Gehilfe, folgte ihm auch nach Rom[2] und Orvieto, wo er sich an der Ausmalung der Kapelle im Dom betheiligte. Fra Angelico hatte ihn als seinen Nachfolger daselbst vorgeschlagen, aber das Probestück scheint in Orvieto nicht gefallen zu haben, und er verließ die Stadt, nicht um Florenz, sondern Montefalco, bei Foligno in Umbrien, aufzusuchen, wohin ihn Beziehungen zum Dominikanerorden gelenkt haben mögen. An diesem abgelegenen Ort richtete er sich 1449 ein und erhielt auch Beschäftigung.

In S. Fortunato, außerhalb der Stadt, sieht man am Portal ein viel beschädigtes Fresco, mit dem Namen Benozzo und der Zahl 1450, eine Maria mit Kind, von Franciscus, Bernardin und mehreren Engeln umgeben; dann, über dem Altar des hl. Fortunatus, dessen Triumph; an einer Wand die Verkündigung, und am Hauptaltar die Uebergabe des heiligen Gürtels an Thomas, ein Bild, welches Anklänge an Fra Angelico enthält und sich jetzt im Museum des Lateran befindet.

In der verlassenen Kirche S. Francesco zu Montefalco malte er das Leben des Titularheiligen in 13 Bildern, und zwar, der Inschrift auf einer Rolle nach, im Jahre 1452. Dieselben umziehen in dreifachem Fries den sechseckigen Chorraum[3] und sind zum Theil lobenswerth, andere zeigen

---

[1] Gaye I, 271 s. Ueber die Differenz der Angaben von Benozzo und dessen Vater siehe Milanesi bei Vasari III, 45 s., nota 1.

[2] Vasari berichtet, er habe in der Kapelle der Cesarini (Araceli) ein Fresco gemalt, Antonius und zwei Engel darstellend. Aber erst 1490 haben die Cesarini diese Kapelle übernommen. Vgl. Platner und Bunsen, Rom III, I, p. 357.

[3] Unter jedem Bilde findet sich die Erklärung des Gegenstandes. Dazu der Name Benotius Florentinus und Jahr.

schwach giotteske Richtung und flüchtige Hand. Verglichen mit den ersten Arbeiten in S. Fortunato ergibt sich, wie schnell Benozzo seinem eigentlichen Gebiete, dem Realismus, zueilt. Eigenthümlich aber fügt es sich, daß der abgeschwächte Stil Fra Angelico's durch Benozzo in diesen Winkel Umbriens getragen wird und von hier aus seine Wirkung auf Maler wie Pietro Antonio, Niccolò Alunno, Matteo von Gualdo u. a. ausübt. Neben dem Chor bemalte er in S. Francesco auch die Kapelle des hl. Hieronymus, indem er an der Decke die vier Evangelisten in der Weise Fra Angelico's, an den Seitenwänden zwei Scenen aus dem Leben des Titularheiligen, an den Pilastern das Martyrium des heiligen Sebastian, am Eingangsbogen Katharina und Bernardin anbrachte. Das Altarbild zeigt die thronende Jungfrau mit Kind, begleitet von Heiligen, darüber den Gekreuzigten mit Engeln und einem knieenden Mönch, vielleicht Frater Jacobus de Montefalcone als Stifter jenes Werkes. Die Inschrift ergibt das Jahr 1452.

Der kurze Zeitraum, in dem alle diese Bilder ausgeführt wurden, läßt vermuthen, daß ihm ein Gehilfe zur Seite stand, außerdem sind Composition und Technik oft sehr mangelhaft. Bis 1456 scheint Benozzo in Montefalco geblieben zu sein, denn in diesem Jahre lieferte er eine Tafel für die Sapienza Nuova in Perugia [1], Maria, von Heiligen begleitet, welche sich jetzt in der Akademie daselbst befindet und als Werk Benozzo's vom Jahre 1456 inschriftlich beglaubigt ist. Sie wiederholt den Stil der Arbeiten in Montefalco.

Hierauf wandte sich Benozzo nach Florenz, wo ihm die Medici, wohl in Rücksicht auf das gute Andenken seines Lehrers Fra Angelico — und, da Fra Filippo nach Prato gezogen war — die Ausmalung ihrer Kapelle im jetzigen Palazzo Riccardi übertrugen. Die Correspondenz des Malers mit Piero de' Medici ist uns in drei Briefen [2] aus dem Jahre 1159 erhalten, in welchen manche Einzelheiten erwähnt sind. Für die Altarnische der Kapelle war eine Anbetung der Könige bestimmt, an den Wänden sollte der Zug derselben zur Krippe des Erlösers Platz finden. Sei es nun, daß diese neue, seiner innersten Natur zusagende Aufgabe besondere Kräfte und Sympathien in Benozzo weckte, sei es, daß Florenz mit seinen Anregungen nach dem Aufenthalt im stillen Montefalco ihn begeisterte: sicher ist, daß er erst bei Lösung dieser Aufgabe sich seiner Eigenart recht bewußt und zu leichtem Schaffen angeregt wurde. Zugleich finden wir ihn auf einer weit höheren Stufe künstlerischer und technischer Sicherheit. Die Altarnische ist in einen wahren Paradiesgarten mit Engelchören verwandelt, welche singen, anbeten, Blumen pflücken oder begießen, eine Idee, die wohl an Fra Giovanni erinnert, durch plastische Auffassung, Gehen und Behaben der einzelnen aber mehr sich Luca della Robbia's Orgelchorsängern nähert, als des Frate seligen Engelsfiguren

[1] Mariotti, Lettere pittor. perug., p. 6 s. [2] Gaye I, 191 ss.

im Strahle himmlischen Sonnenlichtes. Ja, es finden sich hier, wenn wir das Detail prüfen, ein weitgetriebener Realismus der Form und des Ausdrucks im Singen, in den Faltenlagen ein scharfes Studium des Modells, dazu übertriebene, manierirte Stellungen und Gesten. Schöner sind die in Anbetung knieenden Engel, auch stilvoller in ihrer Gewandung. An den Seitenwänden der Chornische sehen wir die Verkündigung an die Hirten. Das Altarbild ist verschollen.

Die drei Wände der Kapelle sind derart an die Könige vertheilt, daß jeder mit seinem Gefolge eine derselben beherrscht. Uebersehen wir diesen glänzenden Zug, so erschließt uns die reiche Phantasie des Künstlers zunächst alles denkbare Leben in Feld und Gebirge, von Mensch und Thier, darin das üppige Bild einer fürstlichen Cavalcade mit Gefolge von Bewaffneten, Jägern und Dienern, Saumrossen und Hunden, jene sonderbare Mischung geistlichen und weltlichen Elementes, wie sie die mittelalterlichen Dichter vor uns ausbreiten. Ein höfischer und anmuthiger Zug lustvollen Daseins erhebt dies Ganze in eine eigene aristokratische Sphäre, und dieser neue Stil tritt uns ganz unvermittelt entgegen, als habe sich das eigentliche Wesen des Malers erst diesem Thema gegenüber nach allen Seiten hin erschlossen. In den zahlreichen Figuren begegnet uns eine Menge von Bildnissen, nur sind zu wenige davon bekannt, wie die Mediceer mit Cosimo an der Spitze, während der Künstler sich selbst im Gefolge derselben portraitirte. Uebrigens scheint es, dem Reichthum des Naturlebens und zahlreicher Details gegenüber, daß Benozzo Werke flandrischer Meister studirte. So übt das Fresco einen nicht geringen Zauber aus, um so mehr, wenn wir es mit den trockenen Arbeiten gewisser handwerklicher Techniker in Vergleich setzen, der Peselli, des Baldovinetti oder der Pollajuoli.

Am 23. October 1461 ward dem Künstler von der Compagnia di S. Marco in Florenz ein Altarbild übertragen: die thronende Gottesmutter, umgeben von Engeln, mit den hll. Johannes dem Täufer, Zenobius, Petrus, Dominicus, nebst den vor dem Throne knieenden Hieronymus und Franciscus. Das Bild kam später in das Refectorium des Spedale de' Pelligrini [1], war dann verschollen und ist jetzt in der Londoner Nationalgalerie [2].

1463 ging Benozzo nach S. Gimignano [3], wo Domenico Strombi, genannt Doctor Parisinus, sein Beschützer wurde. Zunächst hat er wohl in S. Agostino das große Fresco: Befreiung von der Pest durch Fürbitte des hl. Sebastian, in Angriff genommen. Gott sendet von der Höhe tödtliche Pfeile herab auf die Stadt, welche der hl. Sebastian abwehrt, unter einem langen, von Engeln gehaltenen Mantel das Volk schützend, während Christus und Maria assistiren, der Erlöser seine Wunden zeigend, Maria ihre Brust

[1] Vasari III, 46. Vgl. Richa, Chiese fior. V, 335. [2] Nr. 283.
[3] Vasari III, 50 s.

den Pfeilen darbietend. Nach der Inschrift unter den Füßen Sebastians wurde dieses Bild am 28. Juli 1464 vollendet. Darunter sieht man noch, als Stiftung des Domenico Strombi, einen Gekreuzigten mit vier anbetenden Heiligen. Dann malte er im Chor derselben Kirche den Cyklus aus dem Leben des hl. Augustin, von seinem Eintritt in die Schule zu Tagaste bis zu seinem Tode. In dreifacher Reihe ziehen sich diese Motive um den Chor herum. Sie sind von ungleichem Werth und haben theilweise stark gelitten. Augenscheinlich hat das Object den Künstler nicht in derselben Weise angesprochen, als der Zug der drei Könige im Palazzo der Medici, denn er ist hier viel nüchterner, und das Beste sind offenbar die tüchtigen Portraitfiguren. Einzelne Momente, so der Vortrag Augustins als Lehrer, sprechen uns durch geschmackvolle Architektur und Hintergründe an, auch durch manche dem Leben abgelauschte Gruppirung. Ein höheres Streben, als ein treues Culturbild zu zeichnen, wird man vergebens suchen. Augustinus als Lehrer in der zierlichen, eines Bramante würdigen Halle ist nichts anderes als ein moderner Humanist, der vor seinen Zuhörern aus allen Ständen den Plato erklärt. Auch die Ankunft Augustins in Mailand, der Empfang beim hl. Ambrosius, die Audienz beim Kaiser sind Scenen weltlichen und höfischen Lebens. Ansprechend wirkt das mehr idyllische Motiv des im Garten sitzenden, in die Briefe Pauli versenkten Forschers, sowie sein Besuch bei den Einsiedlern. Der Tod der hl. Monica[1] und die Bestattung des Heiligen gehören zu den gemüthvollsten Bildern des Cyklus, nur ist die Würde der ersteren Scene durch genrehaften Zusatz gestört. Landschaftlich am reichsten ausgestattet ist die Reise Augustins nach Rom. Die sehr ungleiche Ausführung mag daher rühren, daß Giusto d' Andrea den Künstler als Gehilfen unterstützte, der zuerst bei Neri di Bicci, dann bei Fra Filippo gearbeitet hatte. In seinen Aufzeichnungen bekennt Giusto[2]: ‚Nachdem die drei Jahre um waren und die Zeit bei Neri di Bicci, arbeitete ich ein Jahr im eigenen Hause und malte vieles mit reichlichem Gewinn; um aber noch zu lernen in der Kunst und tüchtig zu werden, setzte ich mich mit Benozzo di Lese auseinander, welcher damals der beste war in Wandmalerei, und verpflichtete mich contractlich, in S. Gimignano bei der Ausmalung einer Kapelle von S. Agostino behilflich zu sein. Dort blieb ich drei Jahre lang und behielt Andrea, meinen Bruder, bei mir, ließ ihn studiren und bezahlte die Mönche, die ihn beherbergten. In der gedachten Kapelle sind von meiner Hand alle die Heiligen an den Fensterlaibungen, die vier Apostel[3]

[1] Im Vordergrund zwei Mönche, von denen der eine mit F. D. M. Paris. als Domenico Strombi bezeichnet ist.

[2] Gaye I, 212.

[3] ‚e in detta chapella di Sco. aghostino di mia mano sono tutte le sante che sono nello squanco della finestra maggiore e i 4 apostoli, 2 per lato bassi dell' archo della chapella e la magore parte de fregi allato a bottacci, e la prima storietta hanno la volta.'

an der Wölbung, der größere Theil des Frieses und die erste Geschichte. Mehr noch arbeitete ich in gedachter Zeit mit ihm in Certaldo an der Kapelle der Giustiziati, wo eine Kreuzabnahme ist, und hier war ich zum letztenmal mit ihm zusammen thätig.'

Allerdings finden sich hier und da Anklänge an Neri di Bicci's plumpe Formgebung und an Fra Filippo's Typen, so bei den häßlichen, dickköpfigen Engelsfiguren, welche die Inschrift halten.

Eine weitere Arbeit in S. Gimignano ist das Fresco in der Pfarrkirche an der Wand zwischen beiden Portalen, ein überlebensgroßer Sebastian, von Henkern mit Pfeilen beschossen, während zwei Engel ihn krönen. Oben sieht man in einer Glorie die Halbfiguren Christi und seiner Mutter, unten den Gekreuzigten, von Heiligen umgeben. Andere Heiligenfiguren an den Pilastern. Alles ist sehr flüchtig und jedenfalls unter Beistand Giusto's gemalt worden.

Viel besser sind die aus dem Jahre 1466 stammenden drei Tafelbilder, zwei Madonnen für dortige Kirchen[1] und eine Verlobung der hl. Katharina für S. Francesco in Terni.

Die Kapelle der Giustiziati in Certaldo, von der Giusto's Memoiren sprechen, enthält ein jetzt schadhaftes Tabernakel mit der erwähnten Kreuzabnahme, daneben eine Kreuzigung und das Martyrium des hl. Sebastian, nebst einigen anderen Scenen. Die auffällige Stilmischung läßt vermuthen, daß der Antheil Giusto's hier ein sehr bedeutender war.

Benozzo ist bis 1467 in S. Gimignano geblieben, obgleich er seit 1465 der florentiner Gilde der Speziali angehörte. Dann reparirte er die Fresken Lippo Memmi's im Palazzo del Podestà zu Siena. In S. Gimignano ereignete sich noch ein kleiner Zwischenfall, der den Maler nöthigte, die Intervention Lorenzo's de' Medici anzurufen. Giusto's Bruder, Giovanni, hatte den Mönchen in Certaldo drei Betttücher entwendet, und infolge dessen war ein Frate unschuldig des Diebstahls bezichtigt worden. Benozzo zeigt sich sehr betrübt: so etwas sei bis jetzt nie vorgekommen, der Betreffende habe sich immer ehrlich betragen. Wenn man aber die Umstände kenne, sei die Sache nicht so schlimm, denn Giovanni sei fünf Jahre bei den Brüdern und ganz wie zu Hause gewesen und habe nicht an Diebstahl gedacht. Aus dem Schreiben Benozzo's erhellt dessen ehrenhafte Gesinnung[2], die uns sehr für den Charakter des Künstlers einnehmen muß.

Aus diesen Verhältnissen ward er durch einen Ruf nach Pisa befreit und in eine Thätigkeit hineingelenkt, die seiner Eigenart völlig entsprechen mußte. Bestimmt, die Fortsetzung der an der Nordwand des Campo santo von Pietro

[1] Die eine jetzt im Chor der Pieve (für S. Maddalena), die andere in S. Andrea, unfern der Stadt.

[2] Gaye I, 209 s. Es heißt darin: ‚Avisandovi chionò auto tanta doglia chemai ebi la simile e mapiù nonmi intervenne di lui simil cosa; e siamo stati in molti e varii luoghi, sempre fu lealissimo.'

di Puccio begonnenen Fresken zum Alten Testament zu übernehmen, schloß er am 14. Mai 1469[1] einen Vertrag mit der Dombauverwaltung, sieben Compositionen zu liefern[2], und begann seine Arbeit mit der Weinlese Noahs, einem Bilde, das seiner Freude an heiteren Scenen völlig entsprach, und dem er acht Monate Zeit widmete[3]. Im Verlaufe von 16 Jahren hat dann Benozzo eine der riesigen Wände des Campo santo mit 22 figurenreichen Compositionen zu bedecken vermocht; am 11. Mai 1485 erhielt er die Zahlung für das letzte Bild: Besuch der Königin von Saba bei Salomon[4].

Wie im Zuge der drei Könige hat er hier lebensvolle Schildereien aus Zeit und Umgebung in das Gewand alttestamentlicher Motive gekleidet.

Die Weinlese Noahs zeigt vor dem Hause des Patriarchen die Winzer in voller Thätigkeit an den Spalieren. Palmen, Cypressen und Orangen schmücken die Umgebung des Hauses, in der Ferne sieht man eine bergige Landschaft mit Dörfern und Landhäusern. Vorn steht der Patriarch unter Kindern, rechts sieht man ihn nochmals unter den Seinigen, aus goldenem Pokal den eben gekelterten Rebensaft kostend. Daran schließt sich die Scene der Trunkenheit vor einem mit Arkaden und Loggien geschmückten Prachtbau. Noah liegt entblößt am Boden, von seiner Gattin betrauert, während Japhet ihn mit einem Mantel zudeckt. Eine halb zur Flucht gewendete Frau hat ihr Antlitz mit gespreizten Fingern bedeckt — wodurch sie als ‚Vergognosa di Pisa' eine gewisse volksthümliche Berühmtheit erlangte. Manches ist an diesem Bilde erneuert, so die Hauptfigur, dann hat sich aus der Gruppe um Noah ein Theil des Bewurfes gelöst, und durch die Mitte der Composition zieht sich ein Sprung hin.

Das zweite Bild erzählt die Verwünschung Chams, und zwar innerhalb eines üppigen Gartens, besetzt mit genrehaften Gruppen, Kindern und Hunden, einem stattlichen Gemälde sorglosen Lebensgenusses, so daß der an sich ernste Vorgang, auf einen kleinen Theil des Ganzen verwiesen, keinerlei Eindruck macht. Auch Cham selbst scheint wenig davon berührt.

Diese Gefahr, die eigentlichen Ziele historischer Malerei unter den Lockungen des Nebensächlichen zu verlieren, wird nun für Benozzo immer dringender. Schon am Thurmbau zu Babel ist dieser völlig Nebensache, während eine große Zahl müssiger Zuschauer, ohne kunstmäßige Gruppirung horizontal aufgebaut, zu seiten des Baugerüstes in aufdringlicher Weise den Raum füllt. Portraitfiguren der Medici und des Poliziano sind bemerklich, auch ein Zwerg fehlt nicht zum fürstlichen Gepränge, am Himmel sieht man in einer Glorie den göttlichen Rächer nahen.

---

[1] Pisaner Stils, also 1470.

[2] Ciampi, Notizie inedite della Sagrestia Pistojese etc., Firenze 1810, p. 110. 153.

[3] Förster, Beiträge, S. 131.

[4] Stiche von Lasinio, Pitture a fresco del Camposanto di Pisa, 1810. Descrizione delle pitture del Camposanto, Pisa 1816.

Das Portal einer Kapelle (der Ammanati) zerreißt jetzt die Bilderfolge: über demselben erblicken wir die Verkündigung und die Anbetung der Könige, letztere reich und glänzend behandelt, mit stattlichem Gefolge, darunter auch den Künstler selber. So geht die Erzählung fort mit wachsender Fülle der Nebendinge. Wir sehen im Rahmen üppiger Landschaften, oder auf öffentlichen Plätzen zahlreiche Gesellschaft kommen, gehen und stehen, so daß man oft nicht weiß, an welchem Punkte die Handlung beginnt. Paläste in zierlichen Renaissanceformen, Triumphbogen, Pyramiden, Säulen, Rundtempel, Kuppelbauten inmitten toscanischer Landschaft ziehen an uns vorüber, aber nichts erinnert an die ernste Bedeutung eines Campo santo, wo der ‚Triumph des Todes' seine Schrecken entfaltet hat. Diese stets idyllische Haltung eines so umfangreichen Cyklus, dieses beständige Entbehren concentrirter Theilnahme an den Hauptsachen, muß zuletzt bei dem Beschauer Ermüdung hervorrufen. Dazu kommen die immer wieder zur Ansicht gebrachten manierirten Stellungen der Körper; die Proportionen werden unsicher, die einzelnen Körpertheile oft mangelhaft durchgebildet, und bei den stattlichen Bauwerken fehlt es an einem einheitlichen Augenpunkt. Eine aus beharrlichen Naturstudien resultirende künstlerische Sicherheit bleibt dem schnell arbeitenden Meister versagt.

Der einem jeden Bilde angewiesene Raum hatte naturgemäß zu einer so losen Erzählungsweise Veranlassung gegeben. Das wiederholte Auftreten derselben Hauptfigur nebeneinander, im Mittel- und Hintergrund, in den verschiedensten Situationen, mußte das Interesse daran schwächen. Auch für das Colorit war Einheit nicht möglich, und die stete Anwendung der Tempera anstatt des Fresco hat eine bedeutende Zerstörung des ganzen Cyklus veranlaßt, so daß nur noch wenige Theile desselben im ursprünglichen Zustande vorhanden sind.

Benozzo hatte während seines Aufenthaltes in Pisa noch andere Werke unternommen, so für den Dom eine Altartafel, Apotheose des Thomas von Aquin [1], welche der Composition Traini's in S. Caterina ähnelt.

In der Akademie zu Pisa befinden sich außerdem: eine Tafel mit der hl. Anna, Maria und dem Kinde, während oben Gott Vater erscheint; dann eine Madonna mit Heiligen; im Kloster S. Anna daselbst eine solche mit Kind zwischen zwei Engeln. Nach Milanesi [2] gibt es in Volterra, und zwar innerhalb einer Kapelle der Kathedrale, eine Anbetung der Könige und im Convent von S. Girolamo, außerhalb der Stadt, eine Tafel, Maria mit Heiligen, welche den Stil von Benozzo's pisaner Fresken repräsentiren.

Im Jahre 1484 hatte derselbe unweit Castel Fiorentino, auf dem Wege nach Meleto, in ziemlich roher Ausführung einen Tabernakel decorirt. Wir finden hier die Jungfrau mit Kind, begleitet von Heiligen, während zwei

[1] Jetzt im Louvre Nr. 72. [2] Vasari III, 60, nota 5.

Engel die Draperie halten; dann den Tod Mariä mit der knieenden Figur des Stifters; die Grablegung; Himmelfahrt und Spende des Gürtels [1].

Aus den von Ciampi publicirten werthvollen Documenten erhellt, daß Benozzo 1485 (Pisaner Stils) den großen Bildercyklus im Campo santo beendigte. Seine Grabinschrift, mit der Jahreszahl 1478 (Pisaner Stils), hat den Irrthum erweckt, daß sie sein Todesjahr bedeute, aber sie besagt nur, daß das Denkmal ihm von der Bürgerschaft verehrt wurde. Denn am 19. Januar 1497 finden wir Benozzo in Gesellschaft des Cosimo Rosselli, Pietro Perugino und Filippino Lippi beschäftigt, die Fresken Alesso Baldovinetti's in der Kapelle Gianfigliazzi zu S. Trinità in Florenz abzuschätzen. Ein Jahr darauf ist er gestorben, wie aus der Angabe von Bartolommea, des Verblichenen Tochter und Gattin des Piero di Francesco, zum Kataster des Jahres 1498 hervorgeht [2]. Nach der 1480 vom Künstler ausgefüllten Steuerliste befand sich derselbe in guten Verhältnissen, denn er besaß ein Grundstück in Florenz (via del cocomero) und ein zweites in Pisa, wo er mit seiner Gattin, Mona Lena, nebst sieben Kindern wohnte. Seinen unermüdlichen Fleiß bekunden zahlreiche Bilder; aus dem Briefe an Lorenzo de' Medici, Giusto's Bruder betreffend, geht außerdem hervor, daß ihm ein zartfühlender, rechtlicher Sinn eigen war. Damit stimmt überein, was uns Vasari von seinem Charakter meldet, er habe immer ehrbar und christlich, in beständiger Thätigkeit sein Leben zugebracht, weshalb er in Pisa eine geachtete Person war [3].

Als Benozzo's Schüler nennt Vasari den Zanobi Macchiavelli, geboren 1418, 1479 gestorben. Der Louvre besitzt eine als ‚Opus de Machiavellis 1473' bezeichnete Tafel der Krönung Mariä, ohne besonderes Verdienst, andere finden sich in der Akademie zu Pisa und in Dublin, letztere ebenfalls bezeichnet, ihrer Stilrichtung nach dem Filippo Lippi sich nähernd.

Die Techniker der Malerei in Florenz.

Giuliano d' Arrigo, genannt Pesello. Pesellino. Alesso Baldovinetti. Die Pollajuoli. Andrea del Verrocchio.

Im Gegensatz zu Benozzo, diesem leichtschaffenden, am Quell der Phantasie sich berauschenden Künstler, sehen wir um die Mitte des Jahrhunderts eine Gruppe von Malern hervortreten, welche sich abmüht, dem Realismus schonungslos bis in die äußersten Details hinein gerecht zu werden und das Handwerkliche zu vervollkommnen. Insbesondere suchen sie die in Italien wenig geübte Oelmalerei nach Art der van Eyck zu cultiviren, arbeiten deshalb nur langsam und mit Vorliebe Tafelbilder. Trotz des kleineren Um-

[1] Crowe und Cavalcaselle III, 282. Die Inschrift ergibt den 23. December und das Jahr 1484. Stifter ist ein Prior Castri novi.

[2] Vasari III, 53. [3] Vasari III, 53.

fanges ihrer Arbeiten sind dieselben durch die hier verwendeten Studien nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung der florentiner Malerei.

Giuliano d'Arrigo di Giuocolo Giuochi ist 1367 geboren, wie aus der Angabe zum Kataster des Jahres 1427 hervorgeht, gehört demnach mit der ersten Hälfte seines Lebens dem Trecento an und war Zeitgenosse Agnolo Gaddi's. Vasari's Versicherung, er sei Andrea del Castagno's Schüler gewesen, ist demnach grundlos. Am 28. Juni 1385 wird Giuliano in die Gilde der Aerzte aufgenommen, und dies ist die älteste Nachricht über ihn; 1424 erscheint er in der Innung von S. Luca [1].

Einige Thatsachen im Leben dieses Künstlers lassen ihn als Bauverständigen und Bildhauer hervortreten. So wurde 1390, als man in der Kathedrale zu Florenz dem Pietro Farnese ein Denkmal zu errichten beschloß, der Entwurf dem Pesello und Agnolo Gaddi übertragen. 1398, als Pietro di Giovanni die Figur eines hl. Hieronymus für die Fassade des Domes vollendet hatte, berief man ihn mit noch zwei anderen Künstlern, dieselbe abzuschätzen; 1424 malte er für die Genossenschaft der Callimala ihre Fahne [2] und von 1414—1416 arbeitete er für dieselbe einen Fries am Tabernakel eines Pfeilers von Or S. Michele, sowie die Standarten, welche die Wände der Kirche von S. Giovanni schmückten. Als 1419 der Bewerb für die Domkuppel stattfand, präsentirte auch Giuliano ein Modell [3]. Dasselbe wurde zwar nicht ausgeführt, doch ernannte ihn der Vorstand des Dombaues zum Provveditore der Kathedrale, falls Brunellesco sterben oder vom Amte zurücktreten sollte, ein Beweis seiner hervorragenden Kenntnisse in der Architektur [4]. Mehrere Jahre blieb er so als Nachfolger Brunellesco's in Reserve und fertigte 1424 ein Modell für das Schutzband der Kuppel (catena), im Jahre darauf ein zweites. Die letzte Notiz über seine Thätigkeit datirt von 1439, wo er eine Tafel der Verkündigung beendete, welche Giovanni Toscani für Simone Buondelmonti angefangen hatte. Er erreichte ein Alter von 79 Jahren und starb am 6. April 1446. Seine Ruhestätte fand er im Carmine zu Florenz.

Pesello's Enkel war Francesco di Stefano, genannt Peselli no, geboren (nach des ersteren Katasterangabe von 1427) im Jahre 1422 und erzogen im Hause seines Großvaters, da die Mutter, Wittwe eines Malers Stefano, in dürftigen Verhältnissen lebte. Giuliano hatte eine Werkstatt am Corso degli Adimari (für 55 Goldgulden erstanden) und Francesco arbeitete unter seiner Leitung als Gehilfe. Nach des Großvaters Tode blieb er bis 1453 allein, trat aber dann in Genossenschaft mit Piero di Lorenzo

---

[1] Vasari III, 41. ‚Julianus Arrighi pictor, populi Sancte Marie de Verzaria, matriculatus die 27. Jun. 1385.'

[2] Vasari III, 42.

[3] Guasti, Cupola di S. M. del Fiore illustr., Firenze 1857, p. 25—33.

[4] Vasari III, 36, nota 2: ‚elegerunt . . . prudentem virum Julianum Arrigi pictorem vocatum Pesello'.

und Zanobi die Migliore, welcher ſich ſpäterhin davon trennte. Seit 1447 ſteht Francesco's Name in der Gilde von S. Luca [1]. Zu den gemeinſchaftlichen Arbeiten des Francesco und Piero gehört die Altartafel mit der Trinität, welche ihnen für die Kirche dieſes Namens in Prato übertragen wurde. Der Tod überraſchte Francesco während der Arbeit, in dem blühenden Alter von 35 Jahren, am 29. Juli 1457. Die Kirche S. Felice in Piazza bot ihm eine Grabſtätte. Tarſia, ſeine Wittwe, blieb in dürftigen Verhältniſſen mit ihren Kindern zurück und hatte einen Proceß wegen der nicht vollendeten Tafel vor dem Tribunal der Mercanzia zu beſtehen. Der Ausgang desſelben iſt uns nicht bekannt [2].

Vaſari verwechſelt Namen, Verhältniſſe und Bilder des Giuliano mit denen ſeines Enkels Francesco; dazu kommt, daß die beiden Malern zugeſchriebenen Bilder keine Signatur tragen. Von Giotto's Stil iſt nichts mehr vorhanden, den betreffenden Werken haften vielmehr Neuerungen in techniſcher Beziehung an, welche auf Paolo Uccelli und Andrea del Caſtagno hinweiſen. Vaſari bemerkt, Peſello habe des Andrea Manier nachgeahmt und ſich beſonders am Abbilden von Thieren ergötzt, deren er viele im Hauſe zu halten pflegte. Indes war Peſello ſchon 1390 Maler; dieſer Bericht dürfte ſomit eher auf den Enkel paſſen, welcher die Thiermalerei übte, denn zwei im Inventar des Mediceerpalaſtes aufgeführte Bilder, Löwen und eine Jagd darſtellend [3], ſind als Werke Francesco's bezeichnet. Ein ſchwerfälliger Realismus tritt uns in der für den Signorenpalaſt gemalten Anbetung der Könige entgegen, jetzt in den Uffizien [4]. Es iſt eine Scene modernen Lebens in einer mit vielen Details ausgeſtatteten Landſchaft. So wenig die ordinären Hauptfiguren uns anmuthen, kann auch eine ſo wirre Anhäufung von Gegenſtänden als Compoſition befriedigen. Der Ton iſt gedunkelt, der Auftrag ungleich, als ob Verſuche mit einem noch unerprobten Bindemittel ſtattgefunden hätten. Das Bild führt jetzt den Namen des Coſimo Roſſelli [5].

Gewiſſe Fresken in der Loggia des Palazzo Rucellai nähern ſich ſtiliſtiſch dieſem Bilde, obgleich ſie eine flüchtigere Hand verrathen. Manche Typen erinnern hier an Fra Filippo.

Das von Vaſari genannte Altarbild der Verkündigung befindet ſich noch heute in S. Giorgio (S. Spirito). Die Behandlung von Details erinnert an Baldovinetti's Sorgfalt, dabei merkt man paſtoſen Auftrag der zähen Farbe, als ob dieſelbe mit Oelfirniß, dem neuen Bindemittel, verſetzt worden ſei. Zwei Predellenbilder, das eine in der Sammlung Buonarotti, mit drei

[1] Gualandi Mem. ser. IV, 181. [2] Vasari III, 42 s.

[3] Inventario del palagio di Firenze etc. pag. 6, 13: ‚un quadro di mano di franco dipesello entrovi una caccia; uno panno depintovi dentro e lioni nelle gratichole di mano di franco dipesello.' [4] Corridor Nr. 26. Vasari III, 36.

[5] Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 333 f. W. Bode gibt Crowe und Cavalcaſelle Recht.

Scenen aus der Legende des hl. Nicolaus u. a., das andere im Palazzo Alessandri (Borgo degli Albizzi) huldigen einem feineren Naturalismus, der mehr an die Weise des Benozzo Gozzoli anklingt. Eine gewisse Stilentwicklung zeigt dann jene für Prato gemalte Trinität, welche Francesco nicht vollenden konnte [1]. Wir sehen hier Gott Vater schwebend in einer Mandorla, den ans Kreuz gehefteten Sohn zur Anbetung darreichend. Der mildere Ausdruck erinnert an Filippo, zumal bei den Engelsköpfen. Auffallend dürftig und schlecht gezeichnet ist die Gestalt des Erlösers, welche weit hinter dem Adel giotteskker Auffassung zurückbleibt.

In der heiteren Art des Benozzo gehalten sind die Malereien auf den Truhen des Palazzo Torrigiani in Florenz, Sieg und Triumph des jungen David vorstellend. Pomp und Costüm der Zeit werden hier nebst Thierfiguren in ansprechenden Compositionen, bei richtiger Vertheilung der Gruppen im Landschaftsplan, zur Anschauung gebracht, auch nähern sich die Typen mehr denen Filippo's. Vasari und Albertini, im Memoriale [2], bezeichnen Pesellino als Autor der Predella, welche sich einst unter Fra Filippo's Altarbild in S. Croce befand [3]. Die fünf Theile derselben, drei in Florenz, zwei im Louvre, zeigen wiederum geklärten Realismus und erwachendes Stilgefühl. So ist die Predigt des Antonius vor dem Sarge, darin der Wucherer ohne Herz, ein zierliches und selbst anmuthiges Werk. Ueberblicken wir nun diese Leistungen, so zeigt sich in ihnen von dem Bilde der Uffizien bis zur Annunziata in S. Spirito (S. Giorgio) ein derber Realismus ohne Schönheitssinn; von dem letzteren Bilde bis zu denen im Palazzo Torrigiani ein verfeinerter Sinn für das Natürliche, mit zunehmendem Gefühl für Composition und deutlichere Anklänge an Fra Filippo's oder Benozzo's Typen, dabei ein gleichmäßigerer und reinerer Auftrag der Farbe.

Alesso Baldovinetti ist am 14. October 1427 in Florenz geboren und hatte sich, nach Vasari [4], zuerst dem Stande eines Kaufmanns gewidmet. Baldinucci nennt ihn Uccello's Schüler, und vielleicht nicht mit Unrecht, da er den Realismus jener Gruppe in seinen schwerfälligen Gebilden fortsetzt. Im Malerbuche ist er seit 1448 zu finden, und als seine erste Arbeit nennt Vasari die Fresken in der Egidienkapelle von S. Maria Nuova, dann jene in S. Trinità. Was die ersteren betrifft, so haben wir nur vom Jahre 1460 eine Notiz in den Ausgabebüchern des Spedale von S. Maria Nuova [5], daß

---

[1] London, Nationalgalerie, Nr. 727.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 440: ‚una tavola di fra Philip. et la predella di Francesco Piselli.'

[3] Jetzt in Florenz (Akademie der Künste, Saal der groß. Gem. Nr. 18) und im Louvre, Nr. 29. Echt scheinen auch Nr. 29 und 39 in den Uffizien (Corridor).

[4] II, 591. Die Angaben zum Katafter bei Gaye (I, 642) sind durch Milanesi aus den ‚Libri dell' età' berichtigt worden.

[5] Vasari II, 592, nota 3.

acht Goldgulden für einige Figuren an ihn bezahlt wurden, was Albertini's Memoriale bestätigt. Die Malereien in S. Trinità gingen 1760 unter, als man den Chor erneuerte. Vasari erzählt nun, Alesso habe sie al fresco angelegt und a secco vollendet, indem er die Farben mit Eigelb und gekochtem Firniß mischte, um die Feuchtigkeit abzuhalten; aber der Zusatz war zu stark, so daß sie an vielen Stellen abgeblättert seien und das Gegentheil erzielt wurde. Alesso ist demnach vorwiegend Techniker. Dies bestätigt das wichtigste seiner hinterlassenen Bilder: die Anbetung der Hirten, im Vorhof der Annunziata zu Florenz, jetzt sehr getrübt und zum Theil vernichtet. Aber der Maler begnügte sich nicht mit diesen neuen technischen Versuchen, sondern studirte die ihn umgebende Welt mit unendlicher Sorgfalt. Wir sehen hier eine Landschaft zum erstenmal in naturalistischer Weise erfaßt, ‚denn', bemerkt Vasari, ‚er malte so genau, daß man die Halme und Knoten des Strohes unterscheiden konnte. An dem alten Gemäuer bildete er das von Regen und Wetter ausgefressene Steinwerk mit dem daran haftenden Epheu so getreu, daß man die verschiedene Färbung der Blätter auf der oberen und unteren Seite genau zu erkennen vermochte, sowie eine Schlange, welche an der Mauer heranKriecht'[1]. Baldovinetti war auch Mosaicist und namentlich ein geschickter Restaurator älterer Mosaiken. Auch hier stellte er technische Versuche an[2]. Aus den Büchern der Kaufmannsinnung geht hervor, daß ihm 1481 die Reparatur des Mosaiks an der Fassade von S. Miniato al Monte und 1491 die der Tribuna zufiel; jenes Werk über dem Portal des Baptisteriums, gegenüber dem Dom, fertigte er für 34 Gulden und stellte 1483 das Mosaik der Tribuna wieder her. Da es in Florenz niemand gab, der diese Technik so beherrschte, wählte man ihn auf Lebenszeit als Restaurator und Conservator der Mosaiken mit einem Jahresgehalt von 30 Gulden[3].

Zahlreiche Notizen über ihn gibt das im Auszuge veröffentlichte Tagebuch, dessen Original sich im Archiv des Spedale von S. Maria Nuova befand, aber jetzt verschwunden ist[4].

Außer dem besprochenen Werk in der Annunziata besitzen wir noch ein Altarstück in den Uffizien und die Trinität, aus der Kirche gleichen Namens, beide sehr schlecht erhalten. Das erstere läßt wiederum die von Vasari angedeutete Mischung von Oel und Tempera erkennen, welche den Uebergang zur modernen Oelmalerei bezeichnet, wie sie durch die van Eyck ihren Charakter empfangen hat. Das Motiv bildet die zwischen sechs Heiligen thronende Madonna. Aber das Colorit erscheint getrübt durch starken Zusatz des neuen

[1] Vasari II. 596.

[2] Vasari l. c.: ‚s' affaticò molto per trovare il vero modo del musaico.'

[3] Richa. Chiese fior. V. p. XXXIV. Ricordi di Alesso Baldovinetti, ed. Pierotti. Lucca 1868. p. 16. Vasari II. 596 s., nota 2; p. 599, nota 2.

[4] So berichtete mir Gaetano Milanesi, als ich mich wegen des Originals an Ort und Stelle vergeblich bemüht hatte. Der Extract von Pierotti zählt nur 20 Seiten.

Bindemittels, und das Trockene der Umrisse, die knochige Bildung der Figuren, mit gleich Perrücken aufgebauschten Haarmassen, geben ein nüchternes Bild handwerksmäßigen Verfahrens. Derartige Liebhabereien finden sich übrigens schon bei den Peselli, dann bei Filippino und Botticelli. Das Altarbild aus S. Trinità ist in der stark abgeriebenen Tafel der Akademie in Florenz zu erkennen[1]. Wir sehen hier die drei göttlichen Personen in einem Kranze von Engeln, angebetet von den hll. Johannes Gualbertus und Benedikt, während Engel die Draperie halten. Dem Bilde der Annunziata ähnelt sehr im Landschaftlichen, wie im harten Zuge der Gewänder ein Fresco in der Lünette der Sacristei von S. Niccolò, die Spende des heiligen Gürtels an Thomas darstellend.

Hat Baldovinetti in S. Maria Nuova gemalt, so ist er mit Domenico Veneziano und Piero della Francesca in Berührung gekommen, wenigstens haben seine Typen einen jener Richtung verwandten herben Charakter.

Nach Vasari hätte Alessо 80 Jahre gelebt; das Memoriale des Francesco di Giovanni Baldovinetti sagt, er sei um 1496 gestorben, während das Todtenbuch sein Abscheiden auf den 29. August 1499 verlegt: sonach wäre er 72 Jahre alt geworden. In dem von Milanesi citirten Quaderno di Testamenti, aus S. Maria Nuova, findet sich eine Notiz, daß am 23. März 1499 Alessо Baldovinetti dem Spedale eine Schenkung seiner beweglichen und unbeweglichen Güter machte, nebst dem Auftrage, seine Dienerin Mea lebenslang zu erhalten[2].

Die Pollajuoli. Baldovinetti's Kunstrichtung und Technik setzten die beiden Pollajuoli fort. Namentlich der jüngere, besonders als Maler thätige Piero, den Vasari Andrea's Schüler nennt, hat in seiner Mischtechnik mehr von Baldovinetti, als von jenem. Antonio und Piero waren Söhne des Jacopo d'Antonio, mit dem Beinamen del Pollajuolo, eines florentiner Goldschmiedes. Vasari spricht von ihrer niederen Geburt, aber mit Unrecht; denn sie waren angesehene, wohlhabende Bürger[3]. Von den Brüdern ist Antonio der ältere, 1431 oder 1429 geboren — je nachdem wir seiner eigenen oder des Vaters Jacopo Vermögensangabe trauen wollen[4] —; Piero, der jüngere, 1443. Als Söhne eines Goldschmiedes hatten sie schon früh den Unterricht ihres Vaters genossen, während der jüngere, wie es scheint, durch Andrea del Castagno in die Malerei eingeführt worden ist. Antonio erröffnete selbst eine Werkstatt der Goldschmiedekunst und stand auch als Erzgießer in hohem Ansehen, so daß man ihn nach Rom berief, die Monumente Sixtus' IV. und

---

[1] Saal der älteren Gemälde Nr. 2.

[2] Vasari II, 597, note 3. ‚Morì Alexo adì ultimo d'agosto 1499 et sotterossi in Sancto Lorenzo nella sua sepultura et lo spedale rimase hereda de' sua beni.'

[3] III, 285 s.

[4] Gaye I, 265 s. Dagegen Crowe und Cavalcaselle III, 120, Note 3.

Innocenz' VIII. auszuführen. Fast auf allen Gebieten des Kunsthandwerks scheint er seine Tüchtigkeit bewährt zu haben, und selbst die Florentiner Signorie ertheilte ihm das Zeugniß, er sei einzig in seinem Fache[1]. Nicht nur Kirchengeräthe jeder Art entstanden in seiner Werkstatt, sondern auch Prachtstücke von Waffen, so ein silberner Helm für Federigo von Montefeltro[2]; auch sind viele der Reliefs am kostbaren Dossale von S. Giovanni von ihm geliefert. In der Anfertigung eines sogenannten ‚Paxtäfelchens' soll er Finiguerra's Niellowerke erreicht haben. Die verschiedenen Aufträge, die ihm bei seinem Aufenthalt in Rom zu theil wurden, zeigen, daß er hauptsächlich als Bildner thätig war. Vasari erzählt, nach seinem Tode seien Modelle einer Reiterstatue für Francesco Sforza gefunden worden, auch habe er schöne Medaillen entworfen, so daß ihm in der That nicht nur die Kleinkunst, sondern auch das Monumentale geläufig sein mußte. Außerdem fertigte er Zeichnungen für andere Gebiete des Kunsthandwerks. Es ist naturgemäß, daß diese dem Zeitgeschmack huldigende Richtung des Goldschmiedes und Ciseleurs sich auch in den malerischen Werken der Brüder Antonio und Piero del Pollajuolo bethätigte. Die nahe Berührung von Plastik und Malerei, welche schon im Trecento durch die Arbeiten am Campanile und an der Bronzethür von S. Giovanni sich kundgibt, dann in Ghiberti's und Donatello's Werken immer deutlicher wird, erreicht bei diesen Meistern der Renaissance einen für die historische Malerei nicht förderlichen Grad der Ausprägung. Donatello's plastische Auffassung wirkt auf die ihm geistig nahestehenden Uccelli und Andrea del Castagno, beeinflußt ihre in harten Formen modellirten und geschickt dem Raum angepaßten realistischen Gebilde — durch die Pollajuoli aber wird der malerische Vortrag von den Formen ornamentirter, ciselirter Werke des Goldschmiedehandwerkes und des Erzgusses bestimmt. Hier verschwindet alle Weichheit der Linien und Umrisse, ja die Personen erscheinen wie Copien von Reliefs oder Statuen. Die Bekanntschaft mit niederländischen Werken förderte solche Richtung zum Kleinlichen, die wir schon bei Alesso Baldovinetti ausgebildet finden. Die Pollajuoli, Verrocchio, zum Theil auch Botticelli schreiten auf diesem holperigen Wege fort, bis durch Fra Bartolommeo, Leonardo da Vinci und Raffael die Kunst, diese Fesseln abwerfend, zu edler Einfachheit, innerer Größe und idealer Anschauung zurückkehrt.

Neben dem Verquicken der Malerei mit dem kleinlichen Mechanismus der Bronzeplastik setzen die Pollajuoli die Experimente in Oel- oder Firnißtechnik fort. Die Anwendung eines zähen Bindemittels verleiht ihren Bildern eine hornartige Fläche, während der Gebrauch der Lasuren, d. h. die Uebermalung

---

[1] Gaye I, 340 s.: ‚essendo stato dicto Antonio nostro cittadino et huomo unico nella arte sua.'

[2] Gaye I, 570 s.: ‚e se gli dona ancora bacini e boccali d'argento, e un elmetto d'argento, che si fece lavorare da Antonio del Pollajuolo.'

einer todten Farbe mit transparenten, leuchtenden Tönen, den sogenannten Lackfarben, durch sie Mode wird. Dazu kommt exacte Nachahmung des Stofflichen, ungefüger Sammt- und Brocatgewänder, mit Reflexen und schillernden Tönen, mit edelsteinbesetzten und perlengestickten Säumen nebst allerlei Zierwerk. Die Köpfe werden pastos gemalt, die Haarpartien gleichen aufgesetzten Perrücken, und die Figuren präsentiren sich in gequälten Stellungen wie Puppen. Das Colorit ist meist bunt, das Landschaftliche wird (wie es auch für Piero della Francesca und Leonardo da Vinci [Gioconda] charakteristisch ist) mit braunem Lasurton (Asphalt) behandelt. Die Gestalten bewegen sich springend, oder stehen mit gebogenem Knie, dabei sind die Proportionen ungleich, die Extremitäten plump, zumal die Hände, mit den weit gespreizten, knochigen Fingern. Welcher Gegensatz zwischen den Idealtypen Orcagna's, Fra Angelico's und diesen zopfigen, mühselig dahinwankenden, von schweren Stoffen erdrückten Trägern eines erbarmungslosen Realismus!

Wollen wir nun den Antheil der Brüder an den Producten der Werkstatt fixiren, so dürfte dem älteren jenes Gebiet zufallen, wo das plastische Element und die Neigung zu antiken Stoffen vorwaltet, während Piero eine mehr malerische Passion zu vertreten hat. Nach Vasari hätten sie viele Arbeiten gemeinsam vollendet, und mit Rücksicht auf die Formsprache in den Bildern des hl. Sebastian, der Prudentia, des Tobias dürfte vielleicht Lermolieff[1] Recht haben, wenn er meint, Antonio habe zu den meisten Jugendarbeiten des Piero die Cartons geliefert.

Sehr charakteristisch für Antonio sind die kleinen Scenen aus der Mythe des Herkules in den Uffizien. Hier macht sich in der geschickten Betonung des gespannten Muskelapparates das plastische Talent des Ciseleurs bemerklich. Von den Allegorien der Tugenden, einst für die Mercatanzia bestimmt, ist die ‚Prudentia' jetzt ebenfalls in den Uffizien: eine allzu hohe Gestalt, mit sorgfältig gelegtem Costüm, in einer Nische sitzend. Im Pitti finden wir einen hl. Sebastian, an einen Holzpfahl gebunden, eine kräftige Actfigur mit starker Brust, in unschönen Proportionen. Mehr malerisch wirksam präsentirt sich die einst in S. Miniato al Monte befindliche Tafel[2] mit dem hl. Jacobus, begleitet von den hll. Eustachius und Vincenz, die Figuren in Dreiviertels-Lebensgröße. Hier sind die reichen und prächtigen Costüme mit Lasurfarben behandelt, deren transparente Glut die leuchtenden Fleischtöne ungemein hebt. Dazu Marmorfußboden und hinter dem Bronzegitter der Balustrade, auf

---

[1] Die Werke ꝛc., S. 389 f.

[2] Vasari III, 291. Bestellt vom Cardinal von Portugal. Vasari schreibt dem Piero dann noch ‚alcuni profeti ed in un mezzo tondo una Nunziata con tre figure' zu, und zwar a olio gemalt. Es existiren davon nur noch Fragmente, welche eher an Baldovinetti erinnern.

welcher die drei Figuren stehen, eine landschaftliche Ferne, in der Art des Piero della Francesca und der Niederländer.

Als Hauptwerk nennt Vasari das Martyrium des hl. Sebastian, für Antonio Pucci 1475 gemalt, jetzt in London befindlich[1]. Die Scene ist überaus realistisch, ohne jedes höhere Interesse erfaßt. In der Mitte des Bildes ragt, auf einem Baumstamm mit abgesägten Aesten stehend, die nackte Figur des Heiligen in die Luft, während sechs Bogenschützen, um ihn herum postirt, in gequälten Stellungen ihre Pfeile emporsenden. Der mit geknickten Beinen stehenden Figur des Martyrers, einem robusten Act, fehlt jeder geistige Inhalt, als Hauptsache können nur die beweglichen, sehr trivialen Henker gelten. In der Ferne breitet sich ein schönes Flußthal mit antiker Ruine aus.

Aus Or S. Michele stammt der jetzt der Turiner Galerie gehörige Tobias mit dem Erzengel Raphael, ein manierirtes Werk, an dem nur der landschaftliche Hintergrund Befriedigung erweckt; denn die schlecht proportionirten, mit gebogenen Knieen einherschreitenden Figuren entbehren jedes höheren Reizes. In der dämmerigen, feingestimmten Landschaft erscheint der Künstler wie ein Vorläufer des Malers der ‚Gioconda'. Die Pfarrkirche in S. Gimignano besitzt dann ein mit ‚Piero del Pollajuolo 1483' signirtes Bild, welches in gequälter Technik und trockenem Realismus die Krönung Mariä darstellt, während die Verkündigung, der Berliner Galerie[2] angehörig, nicht minder alle Schattenseiten jener handwerksmäßigen Richtung an sich trägt. Gehören Piero in der That nur diese geringeren Werke an, so wäre in ihm nur ein mittelmäßiger Künstler aus der Schule des Andrea del Castagno zu finden. Eher ist zu vermuthen, daß sie gemeinsam arbeiteten. Die nach Zeichnungen der Brüder durch Paolo da Verona ausgeführten Stickereien, im Schatz des Baptisteriums zu Florenz, Motive aus dem Leben Johannes des Täufers darstellend, erregen durch unsäglich fleißige Ausführung der geschickt disponirten Compositionen verdiente Bewunderung[3].

Vasari läßt die Brüder kurz nacheinander 1498 zu Rom sterben und in S. Pietro in Vincoli ihre Grabstätte finden; indes besitzen wir ein Testament Antonio's vom 4. November 1496, in welchem der ältere Bruder Piero bittet[4], sich seiner Tochter Lisa anzunehmen. Ein Instrument, vom 27. Mai 1511, bezeugt dann, daß der Tod Antonio's[5] am 4. Februar 1498 in Rom erfolgte, während ein Brief der Signorie an Domenico Bonsi in Rom, vom 13. Februar, bestätigt, ‚daß in den vergangenen Tagen Antonio gestorben sei, ein Mann, einzig in seiner Kunst, der es wohl verdiene, daß man um seines

[1] Nat.-Gal. Nr. 292. [2] Nr. 55.

[3] Im Corridor der Uffizien sind noch zwei Bilder junger Männer charakteristisch für Piero (Nr. 30).

[4] Gualandi, Mem., ser. V, 39 ss. Vasari III, 298, nota 1 s.

[5] Vasari p. 290 nota.

Andenkens willen seine Wittwe und Erben stütze, daher auch gewisse Gläubiger ihre Befriedigung finden würden'[1].

Andrea del Verrocchio war, gleich den ihm sehr verwandten Pollajuoli, Goldschmied und Erzgießer, nach Vasari überhaupt in allen Künsten erfahren[2]. Aus den Angaben seines Vaters erhellt, daß er 1435 geboren ist. Vasari bemerkt nicht, wessen Unterricht er genossen habe, während Baldinucci, gestützt auf Manuscripte der Strozzi, ihn als Schüler Donatello's bezeichnet, mit dem er in S. Lorenzo thätig war. Das einzige beglaubigte Bild, das wir von ihm besitzen, zeigt eine den Pollajuoli verwandte Technik, ähnliche dem Leben entnommene Typen und in der bräunlichen Landschaft dieselbe Auffassung, wie sie Piero della Francesca und später Leonardo da Vinci vertreten haben. Uebrigens erhebt er sich in der ‚Taufe Christi', trotz alles Realismus in den sehnigen Figuren, durch einen gewissen Schwung der Linie und strenge Würde über die rohe Bravour und das ungefällige Wesen eines Andrea del Castagno. Er ist der herbe Stamm, an welchem Leonardo's Blüte und Frucht reift, und mit all seinen mühevollen Studien bereitet er der höheren Freiheit seines Schülers die Wege[3]. Als Plastiker war er zumal im Bronzeguß thätig und hat darin Bedeutendes erreicht, wie das Reiterbild Colleoni's in Venedig erkennen läßt. Weniger manierirt als Antonio Pollajuolo in seinen Figuren, einfacher und sicherer in den Umrissen, gewaltig in der Anatomie, kommt er zuweilen seinem berühmten Schüler nahe. Gewisse Kindergestalten, so die Brunnenfigur im Hofe des Palazzo vecchio, zeigen tüchtige Formkenntniß neben geschickter Behandlung des Metalles[4].

Vasari erzählt auch von malerischen Arbeiten Verrocchio's, die nicht auf uns gekommen sind. So fertigte er Cartons, entwarf eine Schlacht mit nackten Kriegern, um sie an einer Fassade in Fresco auszuführen, eine Anbetung der Könige und einen Frauenkopf von besonderer Zartheit[5]. Dann lieferte er für die Nonnen von S. Domenico eine Tafel und eine zweite für die Mönche von Vallombrosa zu S. Salvi, mit der Taufe des Herrn. Dieses Bild, an dem, nach Vasari, Leonardo den einen Engel malte, befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz[6].

Verrocchio und sein Schüler müssen für die Stilkritik sich in ihren Leistungen ergänzen. Leonardo's eigenartige Größe wird uns in ihren Quellen und Zielen verständlicher durch des Lehrers Handzeichnungen, plastische Werke

---

[1] Gaye I, 340 s.

[2] ‚orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico.' Vasari III, 357. Vgl. auch Müller-Wald, Leonardo da Vinci, München 1889—1890.

[3] Vasari l. c.: ‚ebbe la maniera alquanto dura e cruderta, come quello che con infinito studio se la guadagnò.'

[4] Vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II, 303. Der Putto mit dem Fisch war für Lorenzo's de' Medici Villa in Careggi bestimmt.

[5] Vasari III, 363 s. [6] Saal der großen Gemälde Nr. 43.

und jenes Bild; ja des Bergamasken Colleoni Reiterfigur muß uns Ersatz bieten für das in Mailand verlorene monumentale Werk; andererseits müssen wir des Lehrers malerische Richtung durch Leonardo's Technik ergänzen.

Die Taufe Christi zeigt in der Mitte des Bildes den bis zu den Knöcheln im Fluß stehenden Erlöser mit gefalteten Händen, nur mit einem Schurz bekleidet und ein wenig nach dem Täufer zu geneigt, der, eine magere, sehnige Figur, mit hohem Stabkreuz in der Linken, herangeschritten ist und mit der Rechten aus einer Schale Wasser auf das Haupt Christi gießt. Von oben kommen die geöffneten Arme Gott Vaters und die Taube herab, während rechts von Christus zwei aufwartende Engel, neben einer Palme knieend, der Scene assistiren. Weit öffnet sich im Hintergrunde das Stromgebiet des Jordan mit seinen Flecken und Höhenzügen, in jenen braunen Lasurtönen gehalten, wie sie Leonardo anzuwenden pflegt.

Das Bild ist nicht vollendet und hat sehr durch Abreiben gelitten, aber auch als Fragment bleibt ihm der Charakter feierlicher Stimmung gesichert, wie sie den Arbeiten der Pollajuoli niemals eigen ist; denn wir fühlen hier Leonardo. Nicht nur der liebliche Engel mit blondem Lockenhaar, der, den Kopf über die Schulter wendend, zum Erlöser aufschaut, verkündet uns den Meister, der die Kunst von dem Ballast der Naturalisten befreien wird; auch die Umrisse Christi sind, wenn wir das Bild genau prüfen, von sicherer Hand zu mehr Fülle und reinerem Fluß hin berichtigt; selbst die landschaftliche Ferne scheint von Leonardo übermalt zu sein. Wir können deutlich den älteren, härteren Contur sehen, der sich ängstlich dem Vorbild eines mageren, für den Erzguß passenden Actes anschließt. Der Kopf, mit langem Haar, ohne besondere Schönheit, steht in der geneigten Haltung, mit gesenkten Lidern, doch aus wie eine Studie zum Typus Christi im heiligen Abendmahl, und der Geist religiösen Empfindens durchzieht diese magere Gestalt, welche uns in ihrer Stellung den Ausdruck der Demuth, jener Haupttugend, welche der Herr der Menschheit erschließen wollte, nahe bringt. Daß die heilige Handlung so einfach sich vollzieht, ohne Prunk von Zuschauern, inmitten einer friedlichen Natur, läßt den erhabenen Gegenstand zu rechter Bedeutung kommen. Der magere und steife Körper des Johannes, der trockene Faltenzug erinnern allerdings ungebührlich an das Modell, aber all diese Rauheiten vermögen doch nicht die herbe Würde des Ganzen zu zerstören, über welche Leonardo's holdseliger Engelskopf den Glanz idealer Frische ausstrahlt. Nach technischer Seite hin lehrt uns der Vortrag der Malerei, daß Verrocchio, wenn auch etwas freier als die Pollajuoli, dem neuen Bindemittel huldigt[1]. Aber die kraftvolle Anlage zeigt nicht einen bloß im Handwerk befangenen Naturalisten, dem plastische Wirkung über alles geht, sondern auch Gefühl für weitere Normen, ein keimendes Bewußtsein, daß die am

[1] Die Untermalung ist Tempera, darüber Oeltechnik.

höchsten entwickelte organische Form aus dem Gegebenen abstrahirt und mit höherem Dasein belebt werden muß.

Neben jenem Bilde will Bode die in der Akademie der Künste befindliche, leider durch Abputzen sehr zerstörte Tafel ‚Tobias mit dem Erzengel auf der Reise' dem Verrocchio mit Bestimmtheit zuschreiben [1]. Auch hier ist eine würdevolle, getragene Haltung, bei sorgfältigem Detailstudium, den Personen eigen, während die in der Ferne sich öffnende Thallandschaft ähnliche Reize bietet, wie jene auf der Taufe Christi. Genaueres Urtheil verhindert der Zustand des Bildes.

1488 ist Verrocchio in Venedig gestorben. Sein Testament, vom 25. Juni desselben Jahres [2], läßt erkennen, daß er wohlhabend gewesen, denn er hinterließ seinem Bruder Thomas zwei Häuser in Florenz und eine in der Mercanzia angelegte Summe. Zur Vollendung der angefangenen Reiterstatue wird, falls es der Doge gestattet, Lorenzo di Credi empfohlen [3], sein Testamentsvollstrecker. Der Senat kümmerte sich nicht um Andrea's letzten Willen und vertraute dem Alessandro Leopardo die Vollziehung des Gusses, dessen Modell immerhin Verrocchio's ungetheiltes Eigenthum bleibt [4].

Sandro Botticelli. Filippino Lippi. Cosimo Rosselli.

Unter dem doppelten Einfluß jener älteren, von Masolino herkommenden, in Filippo Lippi fester gewordenen Richtung und der soeben besprochenen Naturalisten bildet sich die künstlerische Natur des Sandro di Mariano Filipepi, genannt Botticelli [5], geboren 1447 in Florenz. Auch er ist, wie die Pollajuoli, ursprünglich zur Goldschmiedekunst erzogen worden, folgte aber bald seinem Drange zur Malerei und lernte durch Fra Filippo ihre Principien kennen. Bei dem 1469 erfolgten Tode seines Lehrers genoß er schon eines ziemlichen Rufes, wie Vasari's Andeutung vermuthen läßt [6]. Ghirlandajo's imponirende Persönlichkeit stand noch im Hintergrunde, und so mußte der begabte Schüler Fra Filippo's neben den aller traditionellen

[1] Sala d. quad. picc. n. 25. Dort unter Sandro Botticelli's Namen. Mit Recht betont Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 393), daß unsere Kenntniß von B. als Maler noch viel zu wenig begründet sei, als daß wir ihm manche Werke zuschreiben dürften, die vielleicht mit demselben Recht auch anderen dortigen Künstlern angehören können. So spricht er ihm das Berliner Bild, die Madonna (Nr. 104a), ab und dies mit guten Gründen. Vgl. die Polemik gegen Bode in: Die Galerien ꝛc. S. 108 f., Anm. 1.

[2] Gaye I, 367 s. Er nennt sich darin ‚corpore languens'. Cfr. Vasari III, 368 ss.

[3] ‚Opus equi a me principiati.'

[4] Vgl. dagegen Grimm, Künstler und Kunstfreunde, Berlin 1865, I, 124 ff.

[5] Gaye I, 343 s. Den Namen Botticelli hat er von seinem Taufpathen, dem Goldschmiede, bei dem er lernte. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 379 f.

[6] Vasari II, 629: ‚tenuto allora maestro bonissimo.' Bei Crowe und Cavalcaselle (III, 157) ist das unrichtig mit ‚der beste Meister' gegeben; es heißt aber nicht ‚il migliore'.

Grazie baren Realisten bedeutsam erscheinen. Dazu kam, daß er den geistigen Bedürfnissen seiner Zeitgenossen entsprach, wenn er in seinen Madonnenbildern den Mangel göttlicher Weihe und echter Religiosität durch den Schmelz mütterlicher Wärme, sentimentaler Schwermuth, kurz rein menschlicher Gefühle zu ersetzen bemüht war. Diesen Zug seines Wesens, der noch ganz an Filippo's Schule gemahnt, finden wir in dem Rundbilde der Uffizien ausgesprochen, welches in lebensgroßen Figuren eine solche idyllische Scene vorführt: Maria, eine überlange Figur, hält das sentimental zu ihr emporblickende Kind auf dem Schoß und taucht wehmüthig eine Feder in die von einem Engel ihr präsentirte Tinte, um in das dargebotene Buch das Magnificat zu schreiben, während zwei andere Engel eine Krone über ihrem Haupte halten. Das Kind hat seine Rechte auf die Hand seiner Mutter gelegt und umfaßt mit der Linken einen Granatapfel. In der Ferne breitet sich ein Flußthal aus. Das Rundbild im Louvre[1] zeigt fast dieselbe Anordnung der Composition.

Aus der Menge gleichartiger Motive können wir entnehmen, wie sehr der hier angeschlagene Ton sentimentaler Gefühlsweise, durchsetzt mit Realismus, den Zeitgenossen Bewunderung abnöthigte und dem Zeitgeist überhaupt entsprach. Naturgemäß verlor sich bei öfterer Wiederholung der Hauch berückender Naivität, und es tritt immer mehr das Nachlässige der Zeichnung wie das Modellartige der Typen in den Vordergrund. Die Köpfe der Engel, Portraits von Lehrlingen aus dem Atelier, wiederholen sich, das schwermüthige Antlitz der Madonna verblaßt und verliert schließlich, weil des höheren Inhaltes bar, auch den Reiz der Jugend und mütterlicher Hingebung. Nicht minder schwinden Frische des Colorits und Sorgfalt der Modellation.

Ein zweites Bild der Uffizien[2] zeigt Maria unter einem Bogen vor einem Rosenhage sitzend, während das nur mit einem Tuche bedeckte Kind den Kern eines Granatapfels nimmt, den die Mutter ihm vorhält. Zeichnung und Formsprache befriedigen nicht, aber das Colorit leuchtet im Fleisch von angenehmer Wärme goldigen Tones mit bräunlichen Schatten. Die Geberde des Kindes ist der Natur abgelauscht.

Denselben Zug träumerischer Anmuth verkörpert das Schulbild im Pitti, wo das auf dem Schoße der Mutter stehende Kind diese umarmt, worüber sie ein Gefühl von Wehmuth zu überkommen scheint. Hier ist auch der Johannesknabe dabei, und zwei Engel vollenden die Gruppe. Eine auf dem Boden sitzende Madonna mit dem Kinde und Johannes, nebst einem Engel, zeigt eine der Turiner Galerie angehörige Tafel, während das Rundbild im Berliner Museum die von Chören blumentragender Engel umgebene Gruppe in festlichster Haltung und Ausstattung vorführt.

---

[1] Nr. 195.

[2] Nr. 1303. Von Lermolieff (Die Galerien ꝛc. S. 107 f.) ihm abgesprochen.

Neben dieser poetischen, im Grunde realistischen Auffassung, welche Filippo Lippi's Einfluß bekundet, muß Sandro doch auch mit den Pollajuoli und Verrocchio in Beziehungen gestanden haben, die ihn bis zu entschiedener Nachahmung begeisterten[1]. Auch Andrea del Castagno's derber Realismus klingt uns aus der Figur des Augustinus entgegen, welche Sandro 1480 in der Kirche der Ognissanti als Gegenstück zu Ghirlandajo's Hieronymus malte. Die engen Beziehungen der Goldschmiedekunst und Malerei bewirkten viele Härten. So bietet die „Fortitudo", für das Kaufhaus in Florenz gemalt, auffallende Uebereinstimmung mit Pollajuolo's „Prudentia" — neben der sie jetzt in den Uffizien zu sehen ist — nicht nur durch metallartige Formen, sondern auch durch fattes Colorit und fehlerhafte Proportionen. Auf langem Körper sitzt ein schwächlicher Kopf, zu welchem Brustharnisch und Commandostab nicht recht passen. Der harte Faltenzug erinnert an Bronze, doch regt sich in den breiten Massen des rothen Mantels der Sinn für das Großartige[2]. Mit dieser Figur schloß Sandro den von den Pollajuoli unvollendet gelassenen Cyklus der Tugenden ab. Auch bei den Zieraten und der farbigen Architektur hat er sich ganz an sein Vorbild angelehnt.

Der phantastische Zug tritt wiederum mehr in der für Cosimo de' Medici gefertigten „Allegorie des Frühlings" zu Tage[3]. Wir sehen hier inmitten eines reichen Gartens mehrere weibliche, von durchsichtigen Schleiern umspielte Figuren tanzend, während von oben Cupido mit der Fackel herabschwebt. Ein jüngerer Mann im Helm, vielleicht Merkur, holt mit dem Schwert Früchte vom Baum, während eine weibliche Figur, aus deren Munde Rosenknospen hervorgehen, durch den Sturm blasenden Genius verfolgt wird. Die Allegorie ist nicht recht einheitlich, die überschlanken, knochenlosen Figuren erinnern an Filippo's Modelle. Eine Masse von Schmuck verräth hier wiederum Neigung zur Technik der Pollajuoli. Die Medici scheinen die ersten gewesen zu sein, welche die Kunst in hervorragender Weise für das Privatleben in Anspruch nahmen.

Sandro entsprach diesen Bedürfnissen in ergiebiger Weise, wie das im Staatsarchiv zu Florenz befindliche Inventar der Paläste in Florenz und Careggi erkennen läßt[4]. Die Maler der Renaissance mußten nun trockene

[1] Vasari III, 310: ‚Era in quell' età una dimestichezza grandissima e quasi che una continova pratica tra gli orefici ed i pittori.'

[2] Förster, Gesch. d. ital. Kunst, III, 303.

[3] Akademie der Künste, Saal der älteren Gemälde Nr. 24.

[4] Inventario del palagio di Firenze et sua masserizie. Questo libro dinventarii e chopiato da un altro Secretario el quale fu fatto alla morte del magco Lorenzo chopiato per me prete Simone di Stagio dall Pozzo oggi questo 23 dicembre per chomissione di Lorenzo di Po Medici. 1512. Der Verfasser d. W. hatte bei seinen Arbeiten im Staatsarchiv zu Florenz Gelegenheit, aus diesem Manuscript alle auf Kunstwerke bezüglichen Notizen extrahiren zu können und erinnert sich dankbar an die ihm von Herrn G. Milanesi stets bewiesene Gefälligkeit.

Allegorien und Mythen des Alterthums zur Bearbeitung wählen, um ihren classisch gebildeten Bestellern zu entsprechen. Wurde damit das Stoffgebiet der Kunst erweitert, so ist doch nicht zu verkennen, daß gegenüber der Einfachheit der Antike eine Sucht nach dunkler und gelehrter, nur ihren Bestellern oder Zeitgenossen schmackhafter Symbolik den Genuß an diesen Werken, die zumal rein florentinisch gedacht sind, schmälert. Diese trockene humanistische Richtung fand in Sandro einen Hauptvertreter.

Für Lorenzo de' Medici fertigte er unter anderen Sachen eine Minerva, für Cosimo verschiedene Venusbilder, wie er denn überhaupt[1] viele nackte Frauengestalten auch für andere große Familien in Florenz gemalt hat. Die im Berliner Museum befindliche Venus mit herabwallendem Haar ist als solche kenntlich, dagegen hat man eine als „Geburt der Venus" bezeichnete Darstellung in den Uffizien abweichender Auslegung unterworfen: In einer Muschel stehend, wird die ganz nackte Figur von Winden und Wellen ans Land getrieben, wo ihr eine modern costümirte weibliche Gestalt entgegeneilt und ein Gewand darbietet. Die schwebenden, Blumen streuenden und blasenden Genien sind als Zephyr und Flora oder als zwei Windgötter zu deuten[2].

Die Verschlingung dieser beiden mit richtigem Vertheilen der Gliedmaßen endgiltig zu lösen, gehört zu den Schwierigkeiten, welche das Object darbietet[3]. Denn indem die Venus selbst mit Unbefangenheit auftritt[4], präsentiren sich die schwebenden Genien zopfig verschnörkelt, nicht minder die in hüpfender oder springender Bewegung herankommende Frau, wie sie bei den Naturalisten, z. B. in Darstellung des Engels Gabriel, üblich ist.

Wenig verständlich erscheint das für Fabio Segni ausgeführte Bild, ‚Verleumdung des Apelles', ebenfalls den Uffizien angehörig[5]. Der Stoff ist dem Lucian entnommen, welcher in der Schrift über die Verleumdung erzählt, wie der Maler Apelles[6] von einem neidischen Kunstgenossen, Antiphilos, beim König Ptolemäus von Aegypten angeklagt wurde, an dem Ver-

[1] Vasari III, 312: ‚Per la città in diverse case fece tondi di sua mano e femmine ignude assai.'

[2] Vermuthlich ist es eine Illustration des homerischen Hymnus (Nr. VIII), welcher die Geburt der Venus und ihre Ankunft auf Kypros schildert:

‚Wohin sie des Zephyros schmelzendes Wehen
Führte mit Macht auf der Woge des tiefaufbrausenden Meeres
In weich flüssigem Schaum. Mit dem Goldstirnbande die Horen
Nahmen sie liebreich auf, in ambrosische Kleider sie hüllend.'

[3] Förster a. a. O. S. 306.

[4] In Haltung und Bewegung gleicht sie der mediceischen Venus, dürfte also wohl einer antiken Statue entnommen sein. Das wallende Haar und der Ausdruck sind florentinisch. [5] Nr. 1182.

[6] Förster (III, 307) meint, es sei nicht der berühmte Günstling Alexanders, sondern Apelles von Ephesus, eine Ansicht, welche von Archäologen, so auch von Brunn, nicht getheilt wird.

rath des Theodot gegen die Stadt Tyrus sich betheiligt zu haben, so daß er nur durch das unverdächtige Zeugniß eines Verschworenen gerettet werden konnte. Zum Gedächtniß stellte Apelles in einem Bilde das Wesen der Verleumdung vor Augen. Botticelli wiederholte das Motiv nach Lucians Angabe. In einer stattlichen Halle, voll Büsten und Statuen, erblickt man rechts eine gekrönte Figur mit gewaltigen Ohren, in die zwei Frauen, Unwissenheit und Mißtrauen, hineinflüstern. In zerrissenem Kleide schreitet der Neid heran und spricht ebenfalls giftige Worte als Führer einer Gruppe, deren Hauptperson, die Verleumdung, einen Mann bei den Haaren herbeischleppt, der — seine Unschuld betheuernd — die Hände zu den Göttern emporhebt. Der Verleumdung folgen, als Genossinnen, Arglist und Täuschung, welche sie aufstacheln. Weiterhin sieht man die Reue, welche das Antlitz beschämt von der herankommenden nackten Figur der Wahrheit abwendet.

Auch hier ist, trotz der prächtigen Architektur, von eigentlich classischer Würde nichts zu finden, im Gegentheil nur eine mit übertriebener Wildheit sich producirende Gerichtsverhandlung, der es an feiner Charakteristik mangelt. Daß nur Abstractionen, Begriffe, handelnd auftreten, scheint dem Maler nicht zum Bewußtsein gekommen; denn es sind weder ideale Formen benutzt, noch ist die krankhafte Erregtheit der Gestalten durch die Antike zu motiviren. Mit wie feinem Tact und würdevoller Ruhe hätte Giotto solche Allegorie behandelt! In der That ist die schlichte Formsprache des Trecento dem Ausdruck von Ideen günstiger, als der ungefüge Realismus jener Epoche.

Für Sandro's Auffassung biblischer Motive ist die einst für S. Maria Novella bestimmte Anbetung der Könige in den Uffizien lehrreich. Es war zugleich das eigentliche Familienbild der Mediceer; denn im ältesten der Könige finden wir Cosimo, in den beiden anderen Giuliano und Giovanni portraitirt. Dahinter gruppirt sich in zwangloser Weise eine Reihe vornehmer junger Männer. In einer zweiten Schaar wird das Ereigniß reflectirt. Neben Maria steht Joseph aufrecht vor der Hütte, durch welche man in eine weite Landschaft hinausblickt. Die Disposition ist übersichtlich, die Haltung der Personen hier viel maßvoller als sonst, ein historischer Zug von Vornehmheit erinnert an Domenico. Dabei sind die vielen Portraitköpfe klar und plastisch modellirt.

Ehe Botticelli nach Rom ging, war sein hl. Augustin in Ognissanti schon vollendet, der wieder das ganze innere Ungestüm seines Wesens erkennen läßt. Jener Zeit des Jahres 1481 gehören auch die genialen Illustrationen zum Dante an, in denen sich die Phantasie ungekünstelter ausspricht, als es auf Tafelbildern möglich ist. Diese Handzeichnungen befanden sich in Hamilton Place bei Glasgow und gingen neuerdings in das Berliner Kupferstichcabinet über[1].

[1] Herausgegeben von Lippmann, Berlin 1887. Dazu die Aufsätze von demselben im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. 1884, IV, 62—71, und von Rosenberg in der Zeitschrift für bild. K. 1883, XVIII, 116—119. Eine Abbildung auch bei Müntz, La Renaissance en Italie, Paris 1885, p. 386.

Sie geben uns erst den Schlüssel zu Sandro's voller Persönlichkeit, denn sie sind das Feinste und Geistreichste, was er, unbehindert von der seinem Empfinden Zwang auflegenden Technik der Malerei, hervorgebracht hat, und zeigen dabei in Verkürzungen und Verschiebungen der menschlichen Gestalt viel geniale Kühnheit.

Zu seinen besten Tafelbildern gehört Tod und Himmelfahrt Mariä, im Auftrage Matteo Palmieri's für S. Pier Maggiore in Florenz gemalt, jetzt in Hamilton House bei Glasgow in Schottland[1]; dann die Krönung Mariä in der Akademie zu Florenz, einst für S. Marco bestimmt[2]. Sandro hat hier mehr Lebenskräfte entfesselt, und der Chor der blumenspendenden Engel, dazu die vier stehenden Heiligen sind nicht ohne wuchtige Größe, aber ohne Noblesse der Typen. In den schlanken, unsicheren Proportionen ist noch immer Fra Filippo's Schule zu erkennen.

Sixtus IV. hatte den Künstler nach Rom berufen, um dort gemeinschaftlich mit Cosimo Rosselli, Perugino, Luca Signorelli und Ghirlandajo in der Sixtinischen Kapelle zu malen. Nach Vasari wäre er sogar zum Oberleiter ernannt worden[3]. Charakteristisch an seinen Wandbildern ist das Princip, nach welchem die einzelnen Scenen in demselben Raume, fortlaufender Erzählung gleich, nebeneinander stehen, so daß Moses auf dem ersten Bilde nicht weniger als siebenmal in derselben Landschaft auftritt. Aehnlich ist im zweiten Bilde die Bestrafung der Rotte Korah, des Dathan und Abiron, wie der Söhne Aarons behandelt[4] — die wegen unberufenen Opferns mit Feuer vertilgt wurden — und im dritten die Versuchung Christi, während im Vordergrunde der Hohepriester inmitten zahlreichen Volkes eine Opferhandlung vollziehen läßt. Abgesehen von der Composition als solcher, welche aus Mangel an Geschlossenheit das Interesse nicht zu fesseln vermag, sind die Gruppen überladen, während im einzelnen sich viel Unruhe mit heftigen Gesten und flatternden Gewändern breit macht. Uebrigens zeigt das dritte Bild, die Versuchung Christi, auch schöne Motive, welche sich neben Signorelli behaupten können, während im übrigen die Leistungen Sandro's hinter denen Perugino's, Domenico's und Signorelli's zurückstehen. Der Realismus einzelner Scenen bildet einen recht auffallenden Gegensatz zu der älteren Compositionsweise. Sonach wird man den Meister hier nicht auf der Höhe seiner Productionskraft finden.

Dem Jahre 1487 gehören vier kleinere, einer Novelle des Boccaccio entlehnte Bilder an, welche Sandro für die Casa Pucci in Florenz malte[5], und

---

[1] Crowe und Cavalcaselle III, 166. [2] Saal der großen Gemälde, Nr. 47.

[3] III, 317: ‚ordinò che egli ne divenisse capo.'

[4] Mit schöner Architektur ausgestattet, deren Mitte eine treue Copie des Constantinsbogens einnimmt.

[5] Vasari III, 313. Sandro war auch Portraitmaler. So gedenkt Vasari zweier Bildnisse, des der ‚Simonetta' und der ‚Lucrezia Tornabuoni', welche man im Pitti

die jetzt in die Sammlung Barker nach London gekommen sind. 1491 ward ihm der sehr ehrenvolle Auftrag, gemeinschaftlich mit Ghirlandajo die Mosaikarbeiten in der Zanobi-Kapelle des Domes auszuführen; aber schon ein Jahr darauf gerieth das Werk ins Stocken, welches jetzt ganz zerstört ist. Sandro's Steuerangabe vom Jahre 1498 zeigt ihn uns mit seinem Bruder zusammen in S. Lucia, bei Ognissanti, im eigenen Hause wohnend, und vom Jahre 1503 besitzen wir sein verständiges Gutachten in betreff der Aufstellung von Michelangelo's David [1], welches zum Schaden der Figur nicht befolgt worden ist; er wünschte nämlich, ebenso wie Giuliano da Sangallo, die Statue möchte in der Loggia ihren Platz finden.

Vasari bemerkt, Sandro habe auch viele Entwürfe zu kirchlichen Stickereien und Webereien gemacht, so für den herrlichen Baldachin von Orsanmichele Mariendarstellungen und für die Processionsfahne der Brüder von S. Maria Novella. Uebrigens erfaßte ihn die von Savonarola erregte religiös-politische Bewegung, und er zählte, nach Vasari, zu den eifrigsten Piagnonen in Florenz. Aus dem Jahre 1496 haben wir einen an Lorenzo de' Medici gerichteten Brief Michelangelo's mit der Adresse Sandro's, der seine Bewunderung für den großen Dominikaner ausspricht. Vermuthlich hatte der damals jugendliche Künstler dem viel älteren Botticelli den Brief zugesandt, um ihn sicherer an seine Adresse gelangen zu lassen. Vasari berichtet noch, Sandro habe als ‚persona sofistica' einen Theil Dante's commentirt und zum Inferno Zeichnungen entworfen [2], auch noch anderes in Holz schneiden und drucken lassen, zuletzt habe er wegen Parteinahme für Savonarola den Geschmack am Arbeiten verloren und sei in Armuth gerathen. Doch zeigen Sandro's Werke nichts von dem in Savonarola concentrirten Bußgeist und seiner weltfeindlichen Richtung. Am 17. Mai 1510 starb der Künstler und wurde im Erbbegräbniß von Ognissanti beigesetzt, welches mit dem Wappen der Filipepi bezeichnet ist [3].

Botticelli hatte mehrere Gehilfen und Nachahmer, deren nach seinen Cartons angefertigte Bilder nicht nur in Italien, sondern auch auswärts als echte Werke genannt sind [4]. Sie unterscheiden sich durch rohere Zeichnung und Modellirung, wie durch matteres Colorit von den Originalen.

Filippino Lippi, der Sohn Fra Filippo's und der Lucrezia Buti, ist 1457 in Prato geboren und wuchs zunächst unter Fra Diamante's Obhut zum Künstler heran, mit dem er in Rom war, um ihn bei seiner Arbeit in der Sixtinischen Kapelle zu unterstützen. Daß er schon in Prato der Muni-

---

und in Berlin zu besitzen glaubt. Aber beide sehen häßlich und bürgerlich aus, so daß das Prädicat der Schönheit kaum passen dürfte, wie es Vasari spendet. Eher könnte das von Crowe und Cavalcaselle (III, 177) in der Sammlung Reiset gefundene Portrait als echt bezeichnet werden.

[1] Gaye II, 458.

[2] Es ist die Ausgabe von 1481 mit dem Commentar von Landino.

[3] Vasari III, 321: ‚S. di Mariano Filipepi e suor. anno 1510.'

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 330. Derſ., Die Galerien ꝛc., S. 107 ff.

cipalbehörde geeignet schien, Malereien für das Stadthaus zu übernehmen, geht aus der 1501 daselbst abgehaltenen Sitzung hervor, wo es auch heißt, daß er in Prato aufgewachsen sei[1]. Seine Betheiligung an der Decoration der Brancacci-Kapelle, die ihm etwa 1484 oder 1485 übertragen wurde, ergibt denn auch, daß Filippino am Stile seines Vaters anknüpfte[2], indem Vasari's Behauptung, er sei schon früh Sandro's Schüler geworden[3], nicht bestätigt wird. Einflüsse des letzteren sind, bei gemeinschaftlichen Studien, wohl merkbar, aber eine Abhängigkeit ist nicht vorhanden, vielmehr prägt sich Filippino's ruhigere Auffassung im Gegensatz zu Sandro's Ungestüm frühzeitig aus. Dies sehen wir an den recht feingestimmten Truhenbildern im Palazzo Torrigiani — vier Tafeln aus der Geschichte der Esther —, ferner an dem Epiphanienbilde in Hamilton House bei Glasgow, und an der Vision des hl. Bernhard in der Badia zu Florenz, welche von Piero di Francesco del Pugliese 1480 in Auftrag gegeben wurde[4]. Vasari erzählt, das Bild sei in Tempera gemalt worden, und man habe es der Feinheit halber für ein wunderbares Werk gehalten, auch sei darauf Francesco sprechend ähnlich portraitirt. Es befindet sich noch heute in der Badia über einem Altar, links vom Eingange, und erweckt durch malerische Scenerie und sorgsame Ausführung die Theilnahme des Beschauers. S. Bernhard, im weißen Ordenskleide, sitzt im Freien vor einer Felswand, an einem roh gezimmerten Tisch oder Pult, in seine Arbeit versenkt. Rechts von ihm liegen Bücher aufgeschichtet, aus dem zerklüfteten Felsgestein schauen zwei Teufelslarven heraus. Vor ihm steht Maria, von vier Engeln begleitet, und legt ihre Rechte auf das Pult, wo ihr Verehrer soeben zu ihrem Ruhme geschrieben hat. Im Hintergrunde sieht man einige Brüder, das Kloster und landschaftliche Ferne, rechts unten das Brustbild des Stifters. Prüfen wir nun den Inhalt der Composition. Nahe liegt ein Vergleich, nicht mit Bildern des Fra Angelico oder der Trecentisten, denn die Zeit hat andere Begriffe, aber mit dem später zu kritisirenden Werke des Fra Bartolommeo in der Akademie zu Florenz, und dieses Nebeneinander fällt nicht zu Gunsten von Filippino's Idee aus. Dort die in wirklicher Vision, voll inneren Schauens, wie gebannte und ekstatische Figur des großen Asceten vor der in einer Engelsglorie herabschwebenden Jungfrau, hier die kerzengerade, fest auf dem Boden stehende und den Beschauer mit bleichen, ermatteten Zügen recht irdisch anblickende Frau, welcher Bernhard mit sentimentaler Haltung entgegenkommt. Um Maria dort schwebende Engel in leichtwallenden Gewändern, hier vier naivblickende Modelle von Atelierknaben (oder Portraits der

[1] Giornale stor. degli Arch. tosc. II, 248.

[2] Rumohr, Ital. Forsch., II, 279. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 379. Vasari III, 482 ss. [3] Vasari III, 461.

[4] Vasari III, 463 s. Der Besteller heißt nicht Francesco, sondern Piero. Vgl. die Notiz von Milanesi (a. a. O. S. 464, Note 1), wonach die Summe von 250 Ducaten gespendet wurde.

Kinder des Stifters), von denen der vordere mit gebogenen Knieen schon recht manierirt auftritt. Neben dessen gesunder Derbheit wird die krankhaft hagere Gestalt der Madonna um so auffälliger, da ihr jeder überirdische Charakterzug mangelt. Die Farbe ist sehr licht und bunt, zumal in den Gewändern. So zeigt dieses Bild schon ganz der Anlage nach das Virtuosenthum von Filippino's späteren Werken: schwächlichen Gefühlsausdruck, manierirte Linienführung und Buntheit des Colorits. Es ist in der That schwer, von diesem schon zopfigen Bilde eine Brücke zu finden nach den Arbeiten im Carmine, weshalb man auch den Gedanken fassen konnte, es hätten sich Zeichnungen oder Entwürfe von Masaccio erhalten, die Filippino als Richtschnur dienten.

Man nimmt an, daß Filippino gegen 1485, also fast 60 Jahre, nachdem Masaccio hier gearbeitet, die Vollendung des Cyklus begonnen habe. Die lange Pause gestattet uns, charakteristische Züge Filippino's leichter aufzufinden. Mit dem ‚Besuch Pauli bei Petrus' und des letzteren ‚Befreiung' hat er sein Werk begonnen und darin zugleich sich am meisten seines Vorgängers würdevollem Stil genähert. Im ‚Verhör der Apostel' aber tritt seine Schwäche Masaccio gegenüber sofort zu Tage, denn hier fehlt es an klarem Ausdruck des Gedankens. Die Hauptfigur ist zweifellos der seine Hand drohend ausstreckende Richter mit dem Neroprofil, während die Apostel beide in derselben Richtung das Haupt abwenden. Von dem imponirenden Bewußtsein ihrer göttlichen Mission, von einem dramatisch wirksamen Unterschied höherer Macht und Würde gegen rohe Gewalt, von dementsprechender Licht- und Schattenführung ist hier nichts zu finden. Theilnamlos stehen auch die Zuschauer, unberührt von der Anklage, welche der Richter gegen die Apostel schleudert[1]. Die ‚Kreuzigung Petri' ist von dieser Scene räumlich nicht geschieden. Mit dem Kopf nach unten ans Kreuz genagelt, wird er von einem Henker hinaufgewunden, während zwei andere mithelfen. Rechts stehen sechs Personen, an der Spitze der Befehlshaber der Wache, links drei gleichgiltige Zuschauer. Einzelnen Motiven ist Naturwahrheit zuzusprechen: höheres Empfindungsleben, Weihe, Pathos, ein geistiges Centrum wird man in dieser Genrescene vergeblich suchen. Die Anordnung derselben erinnert übrigens an ein Relief. Dieselben charakteristischen Züge finden wir in der von Filippino herrührenden Partie des Bildes vom auferweckten Königssohn. Neben den edlen Gestalten der Apostel fallen die bei einem so unerhörten Ereigniß apathischen Portraitfiguren auf. Wie Statisten, die einer theatralischen Scene als innerlich ganz unbetheiligte Factoren anwohnen, sind diese edlen Florentiner aufgereiht. Auch der König selbst wird durch die Auferstehung eines seit 14 Jahren todten Sohnes nicht im geringsten aus seiner statuarischen Ruhe in der Nische herausgebracht und starrt unter dem Hut gleichgiltig auf die

[1] Es ist Nero's Tribunal, der Kopf augenscheinlich nach einer Münze entworfen.

vor ihm knieende Actfigur, in der des Malers Granacci[1] Züge verewigt sein sollen. Unter den links gruppirten fünf Personen hat man wohl die vier von Vasari genannten Florentiner zu suchen, nämlich Luigi Pulci, Pietro del Pugliese, Tommaso Soderini und Piero Guicciardini. Außerdem lassen sich die Bildnisse Antonio Pollajuolo's und Filippino's bei der Gerichtsscene, auf der Kreuzigung das des Botticelli feststellen. Es ergibt sich sonach die Zeit zwischen 1482—1490 für Vollendung dieser Malereien[2].

Filippino muß damals auch bei der Obrigkeit in Florenz Ansehen genossen haben, denn 1482 wird er an Stelle Perugino's zur Decoration eines Saales vorgeschlagen[3] und 1485 liefert er ein stattliches Altarbild für den Saal der ‚Acht'. Es stellt die thronende Jungfrau zwischen den heiligen Victor, Johannes Baptist, Bernhard und Zenobius dar, in der Höhe Engel mit Blumengewinden. Ein anderes Werk aus der früheren Zeit des Malers ist das Altarblatt in S. Spirito zu Florenz: Maria thronend mit Kind und dem Johannesknaben, in einer an Raffael erinnernden Gruppirung, daneben der Stifter Nerli mit seiner Gattin, von den hll. Martin und Katharina präsentirt. Durch die Arkaden des Hintergrundes sieht man in der Ferne die Stadt. Eine gewisse Ruhe und Breite der Gewandfalten zeichnen das Bild aus.

Die zweite Periode von Filippino's künstlerischer Thätigkeit beginnt mit seiner Berufung nach Rom. Aus einem Briefe des Cardinals Caraffa, vom 2. September 1488, geht hervor[4], daß die warme Empfehlung Lorenzo's de' Medici dieselbe befördert hatte und daß der Maler am 27. August dort eintraf, wo ihn der florentiner Gesandte, Antonio Lanfredini, sogleich dem Cardinal vorstellte, der ihn wohlwollend aufnahm und die Bedingungen über Ausführung von Malereien in der Familienkapelle zu S. Maria della Minerva festsetzte. Noch am selben Tage reiste Filippino nach Florenz, kehrte aber bald zurück, um die Arbeit aufzunehmen, und beendete sein Werk bis gegen 1490. Vor seiner Abreise nach Rom hatte er am 21. September 1488 sein Testament gemacht. Lorenzo de' Medici veranlaßte den Künstler, über Spoleto zu reisen, um dort für die Ausführung des Grabmals seines Vaters, Fra Filippo, Sorge zu tragen; auch ersehen wir aus einem Rom, 2. Mai 1489, datirten Briefe[5], daß ihm Filippo Strozzi bereits die Ausmalung einer Kapelle in S. Maria Novella übertragen hatte.

Die Kapelle der Caraffa, am Ende des rechten Querschiffes von S. Maria sopra Minerva gelegen, ist dem hl. Thomas von Aquin geweiht,

---

[1] Geb. 1469. [2] Vgl. Gaye, Carteggio, II, 469 s.

[3] Gaye I, 579. ‚Item concesserunt Filippo fratris Filippi, absenti, ad pingendum eam partem, quam alias locaverunt Perugino pictori et pro illo pretio et cum illis conditionibus prout dicto Perugino locaverunt.' [4] Vasari III, 468 s.

[5] Abgedruckt in: ‚Alcuni Documenti pubbl. per le nozze Farinola-Vai, Firenze, Le Monnier, 1855.' Am 2. April 1487 war die Ausmalung stipulirt worden. Vasari III, 487 s.

und Filippino erhielt den Auftrag, denselben in einem Cyklus von Wandbildern zu verherrlichen; vier seiner Arbeiten sind noch erhalten. Das erste Motiv, zugleich das ausdrucksvollste, stellt in einer Lunette das Wunder mit dem Crucifix dar. Zwei Lilien tragende Engel assistiren. Das Packende des Vorgangs ist in dem Mönche recht anschaulich gemacht, welcher davoneilt, ihn zu verkünden. Sicher gezeichnete Bogengänge, durch welche man auf eine ferne Stadt blickt, schließen das Bild ab. Wir sehen hier, daß Filippino auch lebhaft zu schildern versteht; hätte er sich nur immer auf das Wesentliche beschränkt, denn auch hier kommen, obzwar der Hauptsache untergeordnet, kleinliche Nebenscenen vor, so das Kind, welches, durch einen Hund erschreckt, sein Brod fallen läßt.

Darunter sieht man den Triumph des Heiligen über die Ketzerei: Innerhalb einer prächtigen Renaissance-Architektur thront er, mit offenem Buche, umgeben von den vier Allegorien der Philosophie, Theologie, Grammatik und Rhetorik; zu seinen Füßen der niedergeworfene Averroes. Im Vordergrunde seitwärts je eine Gruppe, an ihrer Spitze Arius und Sabellius, beschämt und gebeugt, während ihre Bücher am Boden zerstreut sind, und Volk jeden Alters und Standes verwirrt auf seine falschen Führer blickt. Auch diese Composition ist nicht ohne einen großen historischen Zug, dabei symmetrisch und pyramidal aufgebaut, bei geschickter Abwägung der Massen. Mit wirklichem Stilgefühl verbindet sich hier auch Schönheitssinn im Figürlichen sowohl, wie in der prächtigen Architektur, die mit perspectivischer Sicherheit gezeichnet ist. Hier mögen wohl Roms Monumente anregend gewirkt haben[1], denn Benvenuto Cellini's Jugenderinnerungen bestätigen, daß er mit Francesco, Filippino's Sohn, die Skizzenbücher von dessen Vater mit den Zeichnungen antiker Bauten durchzusehen pflegte[2]. Im einzelnen betrachtet, machen sich freilich auch schon in jener Epoche Filippino's gewisse Fehler bemerklich, so die ungleichen Proportionen, die plumpen Extremitäten. Ein drittes Bild zeigt die Verkündigung[3], nebst Thomas, den Stifter (Cardinal Caraffa) präsentirend, darüber die Himmelfahrt Mariä in einem Kreise musicirender Engel, deren flatternde Gewänder Botticelli's manierirte Auffassung an sich tragen. Schon Albertini gedenkt dieser Fresken mit hohem Lobe.

1491 war Filippino wieder in Florenz, wie aus dem von ihm gelieferten Entwurf zur Domfassade hervorgeht. 1495 wurde ihm ein Altarbild für die armen Brüder von S. Francesco in Prato übertragen, welches sich jetzt in München befindet[4] und zu den edleren Werken des Meisters gehört. Im folgenden Jahre malte er für den Convent von S. Donato degli Scopetani

[1] Im Hintergrunde sieht man die Reiterstatue Marc Aurels.

[2] ‚e perchè ancora la casa sua era piena di quei belli studj che aveva fatto il suo valente padre, i quali erano parecchi libri disegnati di sua mano, ritratti dalle belle anticaglie di Roma.' Bei Vasari III, 476, nota 1.

[3] Sehr übermalt. [4] Nr. 563.

die Anbetung der Könige, eine figurenreiche Composition mit orientalischen, etwas bizarren Typen, jetzt in der Galerie der Uffizien[1].

Schon im Jahre 1487 waren Filippino die Arbeiten in der Cappella Strozzi übertragen worden, und am 27. November 1500 hatte er einen Theil derselben vollendet, denn es werden ihm damals Zahlungen gemacht[2]. Beide Langwände sind mit je einem Haupt- und einem Lunettenbilde versehen, welche Ereignisse aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus darstellen. Sind hier auch einzelne werthvolle Gruppen und Gestalten, wie die von der Bahre sich aufrichtende Drusiana, so spricht sich durch Ueberladung der Compositionen mit phantastischen Einzelheiten, manierirtem Costüm, fremdartiger Architektur, Waffen, Trophäen und Vasen doch ein völlig barocker Stil aus. Dazu die leidenschaftliche Geberdensprache und verzerrten Gesichter, das bunte Colorit, welche den Eindruck einer Maskerade hervorrufen und Filippino als Vertreter des Zopfstils kennzeichnen. Auch die Technik ergibt virtuose Liederlichkeit. So sehen wir hier die letzte Phase in der Entwicklung eines begabten Künstlers, dem es an innerer Harmonie und Größe der Anschauung fehlt, die Pfade inne zu halten, welche sein Vorgänger Masaccio gewandelt ist.

Werke aus der letzten Zeit des Malers sind der hl. Sebastian, für S. Teodoro in Genua, vom Jahre 1503, dann die Abnahme vom Kreuz, 1503 von Fra Zaccaria für die Servitenkirche bestellt, aber nur theilweise gemalt und erst von Perugino vollendet. Filippino hatte 1497 mit Maddalena di Pietro Paolo Monti eine Ehe geschlossen[3] und hinterließ bei seinem am 18. April 1504 erfolgten Tode drei Söhne, Francesco, Roberto und Luigi, später Filippo genannt. Des Francesco gedenkt Cellini als eines begabten jungen Künstlers, an den ihn besondere Neigung fesselte. Filippino wurde, nach Vasari, in S. Michele Bisdomini unter allgemeiner Trauer beigesetzt.

Parallel mit Sandro und Filippino geht Cosimo di Lorenzo di Filippo Rosselli, der Sohn einer Handwerkerfamilie. Er ist 1439 zu Florenz geboren[4] und begab sich mit 14 Jahren in das Atelier des Neri di Bicci, eines höchst mittelmäßigen Künstlers[5], das er nach drei Jahren, 1456, verließ, um sich 1460 der Leitung eines Verwandten, Bernardo di Stefano Rosselli, zu übergeben. Es war gewiß verhängnißvoll für seine Laufbahn, daß er in die Hände eines Mannes wie Neri di Bicci gerathen ist, denn

[1] Nr. 1257. Bezeichnet mit: ‚Filippus me pinxit de Lipis Florentinus addi 29 di Marzo 1496.'

[2] Vasari III, 471, nota 1.

[3] Crowe und Cavalcaselle (III, 195) nennen sie Margherita. In München, Saal 9, befinden sich: Christus erscheint seiner Mutter (Nr. 563) und die Pietà (Nr. 538), irrthümlich mit Ghirlandajo bezeichnet.

[4] Vasari III, 183. 189, nota 5. Gaye II, 458, nota.

[5] Vasari II, 87. Ricordi di Neri di Bicci fol. 22.

seinen mäßigen Anlagen ist hier niemals der große edle Zug vaterländischer Kunst nahe getreten. So lebte er zumeist von der Originalität anderer, zuletzt des Ghirlandajo, blieb aber in Auffassung und Colorit stets nüchtern und phantasielos. Einige Jahre scheint er in Lucca zugebracht zu haben, wo ein Fresco in S. Martino, trotz schlechter Erhaltung, den Charakter seines reizlosen Stiles an sich trägt. In der Vorhalle der Annunziata in Florenz sehen wir von ihm die Einkleidung des Filippo Benizi, von Richa in das Jahr 1476 versetzt, ein Bild, das in der entblößten Figur des Heiligen nur ein unschönes Modell wiedergibt. Das Altarbild in S. Ambrogio, die Himmelfahrt Mariä, zeigt sehr schwerfällige und gewöhnliche Typen mit derben Extremitäten; nicht minder armselig erscheint die hl. Barbara in der Akademie zu Florenz, und die thronende Madonna in S. Spirito. Besser ist die Krönung Mariä in S. Maddalena de' Pazzi, welche man trotz der höchst irdischen Modelle, einiger Aehnlichkeit mit den Typen Benozzo Gozzoli's halber, sogar dem Fra Angelico zuschrieb. Ein zweites Bild daselbst zeigt in trivialer Auffassung die das Kind nährende Madonna auf blumiger Wiese, von Jacobus und Petrus begleitet, während Engel eine Krone halten.

Cosimo's Ruf vergrößerte sich durch seine Mitarbeit am Ausmalen der Sixtinischen Kapelle in Rom, aber auch Vasari betont, daß er hier in seinen Leistungen den übrigen Künstlern nachstehen mußte. Sein erstes Bild, Moses mit den Gesetzestafeln, eine schwache Composition mit übertriebener Geberdensprache, vernachlässigten Extremitäten, unklaren Gewandmotiven und trübem, röthlichem Fleischton, ist wenig erfreulich. Noch auffälliger werden diese Mängel im ‚Durchgang der Israeliten durch das Rothe Meer'. Das geringste seiner Bilder ist das heilige Abendmahl, das beste die Bergpredigt. Cosimo strebt hierin dem Benozzo nach und sucht durch locker aneinander gereihte Scenen einen ähnlichen Eindruck von Lebendigkeit zu erhalten. Aber wie weit steht er an wirklichem Naturgefühl, an Sinn für Würde und Anmuth hinter jenem zurück, während im Colorit ihm jegliches Princip und Verständniß für Harmonie mangelt! Die Sage vom Auftragen des Goldes auf den Gewändern, um das Urtheil Sixtus' IV. zu bestechen, ist wohl nur eine Anekdote Vasari's, aus Abneigung entstanden, denn dieser Papst hat doch zuviel Urtheil bekundet, als daß man ihm so geringen Kunstsinn zutrauen möchte[1].

Die Bergpredigt zeigt die verhältnißmäßig beste Vertheilung der Gruppen, befriedigt jedoch nicht in geistiger Charakteristik. Am weitesten bleibt das heilige Abendmahl zurück, da Rosselli der hier nothwendigen feineren Seelenmalerei durchaus nicht gewachsen sein konnte. Er hat die Einsetzung des Sacramentes gewählt und von der Ankündigung des Verrathes gänzlich abgesehen; aber auch so noch ist die Apathie der Theilnehmer merkwürdig. Das Feierliche der Scene wird durch genrehaftes Beiwerk, wie profane Zuschauer,

[1] Vasari III, 188.

Hund und Katze, nicht gemehrt, auch nicht durch Anbringung einiger Scenen aus der Leidensgeschichte.

Als das beste Wandgemälde Rosselli's gilt mit Recht die nun sehr durch Rauch verdunkelte Procession mit einem wunderthätigen Kelche, in S. Ambrogio, vom Jahre 1486[1].

1491 wird des Malers Name unter denen citirt, welche zur Berathung über die Fassade des Domes gerufen wurden, und später hilft er die Fresken Baldovinetti's abschätzen. 1506 schrieb er sein Testament nieder, aus dem hervorgeht, daß er keineswegs, wie Vasari glaubt, durch die Alchymie ruinirt wurde. Am 7. Januar 1507 ist er gestorben[2].

Domenico Ghirlandajo.

Nach verschiedenen Seiten hin gestaltete sich die Florentiner Malerei seit dem Erwachen des subjectiven künstlerischen Bewußtseins aus, und es erscheinen diese der Renaissance-Idee gewidmeten Anstrengungen wie Vorstufen zu gewissen universalen Meistern, in denen sich das zerstreute Ringen und Arbeiten wie in einem Brennpunkt vereinigt. Die Führerschaft zur historischen Auffassung übernimmt dabei Domenico Ghirlandajo's hervorragende Persönlichkeit, um die unter der Wucht des Naturalismus und schwächlicher Sentimentalität fast erliegende Kunst wieder zum Rahmen des großen Stils zu erheben, welchen Giotto als echt nationalen Ausdruck geschaffen und kommenden Jahrhunderten hinterlassen hatte[3]. Auch Domenico sucht die lebendige Erscheinung in ihrer Eigenart, aber er versteht sie dem Ernst der Composition anzupassen. Die Reihen seiner Portraitfiguren bewegen sich zwar vollbewußt als echte Patrizier, aber sie ordnen sich auch dem Charakter des Ganzen ein: Ghirlandajo ist der Neubegründer der monumentalen Kunst. An Durchbildung im einzelnen übertreffen ihn manche seiner Zeitgenossen, aber sein Compositionstalent, sein gemessener Vortrag und sein gleichmäßiges Wirken erheben ihn über dieselben.

Geboren 1449 zu Florenz als Sohn des Tommaso Bigordi[4], widmete er sich anfangs der Goldschmiedekunst und wurde dann Schüler Alesso Bal-

---

[1] Vasari III, 186. Rumohr hat irrig die Jahreszahl 1456 gelesen. Vgl. Ital. Forsch. II, 265. Aus dem Buch der Debitori und Creditori von S. Ambrogio 1481 bis 1487 erhellt, daß am 7. August 1486 die Schuld von 155 Goldgulden für ‚Chosimo di Lorenzo dipintore' notirt ist. Vgl. Milanesi bei Vasari l. c.

[2] Gaye II, 457 s. Das Testament datirt vom 25. November 1506.

[3] Charakteristisch dafür ist die von Vasari erzählte Aeußerung Domenico's an seinen Bruder David: ‚Lascia lavorare a me e tu provvedi; chè ora che io ho cominciato a conoscere il modo di quest'arte, mi duole che non mi sia allogato a dipignere *a storie il circuito di tutte le mura della città di Fiorenza.*' Vas. III, 270.

[4] Vasari III, 253. Tommaso nennt sich übrigens in der Katasterangabe ‚sensale', nicht ‚orafo', war es also damals nicht mehr. Vgl. Gaye I, 266. Dort heißt

dovinetti's. Daß er den Fresken Masaccio's ernsteres Studium widmete, überhaupt mit offenem Sinn ihre großen Züge in sich aufnahm und verwerthete, das lehren seine Bilder. Und der historischen Richtung derselben entsprach es, ohne technische Neuerungen sich an das bewährte Temperasystem zu halten. Das Zierliche seiner ersten Arbeiten läßt allerdings Bekanntschaft mit der damals so populären Goldschmiedekunst vermuthen.

Die frühesten Arbeiten Domenico's weisen nach Rom, denn 1475, am 28. November, war er mit seinem Bruder David in der Vaticanischen Bibliothek beschäftigt, wie aus Platina's Ausgabenbuch zu ersehen ist; sein Antheil mag nicht groß gewesen sein, indem Zahlungen an jenen bis 4. Mai 1476 notirt sind[1]. In das Jahr 1476 fällt das jetzt zerstörte Wandbild des heiligen Abendmahls im Refectorium des Klosters zu Passignano, welches er gemeinschaftlich mit David im Auftrage des Abtes Don Isidoro del Sera fertigte. Ein zweites Abendmahl, im Convent der Nonnen von S. Donato zu Polverosa, ist mit dem Kloster durch Brand untergegangen[2]. 1479 unternahm Domenico drei Tafeln für die Klosterkirche von Settimo, mit den heiligen Benedikt, Gregorius und Nicolaus, welche einen härteren Stil vertreten.

Vasari nennt irrthümlich als früheste Arbeiten jene der Ognissanti, denn sie sind vom Jahre 1480; in ihnen erscheint Domenico seiner ganzen Eigenart und seinen Zielen nach unfertig. Es sind: innerhalb der Kirche ein schreibender Hieronymus, von Büchern umgeben, eine ernste, etwas steife Figur, während der Hausrath, das Glas mit Blumen, an die Niederländer erinnert[3]; dann das heilige Abendmahl im Refectorium, welches eine ganze Wand füllt und die herkömmliche Anordnung der Apostel an langer Tafel, mit Aussonderung des Judas an der vorderen Seite, sehen läßt, zugleich aber eine manche andere Darstellung überragende Ruhe der Auffassung. Das Wort vom Verrath ist gefallen, und der Maler bemüht sich augenscheinlich, den Eindruck desselben in wechselnder Charakteristik zu zeichnen. Eine Gestalt ist dem Castagno entlehnt. Der Vortrag der Malerei ist trocken, hart in den Conturen, es fehlt die zur Einheit stimmende Breite der Licht- und Schattenmassen[4]. Die übrigen von Vasari genannten Fresken in Ognissanti gingen verloren, so ein hl. Georg und die Arbeiten in der Cappella Vespucci, wo auch das Portrait des später so berühmten Amerigo angebracht war[5].

---

der Vater Domenico's: ‚Tommaso di Currado di Doffo Bighordi sensale.' Die Angabe ist vom Jahre 1480; Domenico erscheint im Alter von 31 Jahren und verheiratet mit Costanza, hat aber noch keinen festen Wohnsitz.

[1] Müntz, Gazette des beaux arts, 2me pér. 1875, t. XII, 372.

[2] Der Preis betrug 21 Goldgulden. Vgl. Vasari III, 272, nota 2.

[3] An einer Bank die Zahl 1480. Vgl. Layards Monographie, Arundel Society 1860.

[4] An der Tischleiste neben Judas die Zahl 1480. Das Haupt Christi ist erneuert.

[5] Vasari (III, 255) nennt: ‚un Cristo morto ed alcuni Santi e sopra un' arco una Misericordia, nella quale è il ritratto di Amerigo Vespucci'.

In den Jahren 1481—1485 entstanden die Fresken der Sala del Orologio im Palazzo vecchio. Aus einem Rechnungsbuch ersehen wir, daß der Maler 1481 (Flor. Stil) schon einen Theil seiner Arbeit vollendet hatte, und daß im November 1482 der hl. Zenobius fertig wurde[1], ein Fresco, dem Vasari reichliches Lob spendet und dessen auch Albertini gedenkt. Aehnlich wie in der Sixtina zu Rom gab es damals im alten Stadtpalast viel Thätigkeit, denn wir finden Zahlungen an Perugino, Filippino Lippi, Verrocchio, Benedetto da Majano, Piero del Pollajuolo u. a. Inmitten dieser Arbeiten mag Domenico den Ruf Sixtus' IV. erhalten haben, denn stilistisch möchte es sich kaum rechtfertigen lassen, das römische Fresco in die Zeit des ersten dortigen Aufenthaltes und vor die Arbeiten in den Ognissanti zu verlegen. Die ‚Majestät des hl. Zenobius', innerhalb eines stattlichen architektonischen Rahmens, ist mit Geschmack entworfen und zeigt die Ruhe des großen Stils ohne jene Ueberladung, womit Botticelli und Filippino derartige Sachen auszustaffiren liebten. Auch die antiken Helden in den Nischen treten kühn und würdevoll dem Beschauer entgegen. Die Malerei läßt aber sowohl Breite der Licht- und Schattenführung, als Weiche der Umrisse und Transparenz der Schattentöne vermissen.

In dem großen Fresco der Sixtina, an der rechten Langwand, hat Ghirlandajo die Mängel jener ersten Epoche hinter sich gelassen. Das Bild stellt die Berufung der Apostel Petrus und Andreas dar. In der Mitte des Vordergrundes sehen wir Christus, in würdevoller Geberde die Hand zur Anrede nach den knieenden Aposteln ausstreckend. Eine Gruppe Zuschauer füllt die rechte Seite, links sieht man Begleiter des Herrn und Pharisäer. Ein See, dessen Ufer mit zahlreichen Ortschaften besetzt sind, füllt den Mittel- und Hintergrund. Ein zweites Fresco jener Kapelle, die Auferstehung Christi, dessen Vasari gedenkt, ist beim Repariren einer Mauer zu Grunde gegangen[2]. In Rom malte er noch für Francesco Tornabuoni die Fassade eines Grabmals von S. Maria sopra Minerva und außerdem eine Tafel in Tempera. Es waren je zwei Motive aus dem Leben Mariä und des Täufers in jener Kirche zur Ausführung gekommen, welche den Beifall des Bestellers und des Papstes erhielten, so daß ersterer sich gedrungen sah, den Künstler an seinen Verwandten Giovanni in Florenz zu empfehlen[3]. Mit dem Fresco in der Sixtina hatte Domenico den monumentalen Stil, als seiner innersten Natur entsprechend, wieder aufleben lassen.

Uebrigens scheint er damals eine rastlose Thätigkeit entwickelt zu haben, denn in S. Gimignano entstanden 1482 in der Collegiata eine Verkündigung

---

[1] Gaye I, 578: ‚Domenicho Thommasi del G. pictori, libr. 300 pro parte picturae S. Zenobii' etc. Am 8. November heißt es: ‚in sala ubi est pictus S. Zenobius'. Das Fresco ist eines der wenigen, die in jenem Saal noch erhalten sind.

[2] Vasari III, 259. [3] Vasari III, 260.

und später in der Kapelle der hl. Fina Scenen aus dem Leben derselben, wo Empfindung und Anmuth die Züge des großen Stils mildern.

In den Jahren 1483, 1484 und 1485 erhebt Domenico verschiedene Summen für seine Arbeiten im Palazzo vecchio, so daß er abwechselnd daselbst beschäftigt gewesen sein muß.

Während er in jenen Arbeiten zu höherer Entwicklung drängende Fortschritte offenbart, bleibt er im Fresco des heiligen Abendmahles zu S. Marco, welches mit geringen Abweichungen eine Reproduction dessen von Ognissanti ausmacht, hinter unseren Erwartungen auffallend zurück. Der nun folgende Cyklus in der Cappella Sassetti von S. Trinità in Florenz, sechs große Darstellungen aus dem Leben des hl. Franciscus und vier Sibyllen an der Decke, zeigen ihn dagegen auf der Höhe seines Strebens. In ruhiger, vornehmer Weise, nicht ohne Anwendung prunkvollen Apparates, aber doch im Anschluß an den großen Stil der Vergangenheit, schildert er uns hier das Leben jenes Heiligen, an dem Giotto sich zu seinem ersten großen Schaffen begeistert hatte. Welcher lange Weg liegt zwischen beiden Cyklen, Giotto's Arbeiten in Assisi und Ghirlandajo's in Florenz! Mit welchen Hilfsmitteln ist die darstellende Kraft jetzt ausgerüstet, dem Schein der Dinge gerecht zu werden, aber wie viel von köstlicher Einfalt und Würde hat sie eingebüßt!

Formsprache und Colorit lassen hier den reifen Meister erkennen, ja einzelne Personen erinnern in der Flüssigkeit des Bewegens an Fra Bartolommeo und Raffael. Die Portraits der Stifter, des Francesco Sacchetti und seiner Gattin Nera, zu den Seiten des Altars, dürften in der Großartigkeit des Realismus jenen auf dem Genter Altar, oder den Portraitgestalten Masaccio's auf dem Fresco der Trinität an die Seite gestellt werden.

Das dazu gehörige Altarwerk, eine Anbetung der Hirten, finden wir in der Akademie zu Florenz[1], es hat aber durch Firnisse im Colorit sehr gelitten.

Der Cyklus war eben vollendet, als Ghirlandajo den Auftrag erhielt, an Stelle der schadhaften Fresken Orcagna's im Chor von S. Maria Novella eine neue Decoration des Raumes in Angriff zu nehmen. Die Ricci waren Patrone der Kapelle, fühlten sich aber nicht den Ausgaben gewachsen, und so erbot sich Giovanni Tornabuoni, es auf eigene Kosten zu thun. Den Vorbehalt der Ricci, ihre Wappen an hervorragender Stelle in dem Raume zu belassen, wußte man zu umgehen, indem man sie auf höchst winzigen Schildern anbrachte. Dazu kam die stattliche Schaar von Portraitfiguren aus der Familie Tornabuoni, welche die Patronatsherren beschämen mußte.

Domenico gliederte die Flächen durch ein System von Pilastern, Friesen und Gesimsen und brachte innerhalb dieses Rahmens an den drei Wänden Reihen von Fresken an, oben mit einem Lunettenbilde geschlossen. Die Wand zur Linken ist der Madonna, jene zur Rechten Johannes dem Täufer gewidmet.

[1] Saal der großen Gemälde, Nr. 50.

Die von einem dreitheiligen Fenster durchsetzte Altarwand zeigt auf schmaleren Streifen unten den Stifter Giovanni Tornabuoni und seine Gattin, dann eine Verkündigung und, ihr entsprechend, auf der anderen Seite Johannes in der Wüste, darüber Franciscus vor dem Sultan und den Tod des Petrus Martyr, in der Lunette die Krönung Mariä. Dieses Bild erscheint in perspectivischer Anordnung von Heiligen und Engeln auf Wolken wie ein Vorläufer von Fra Bartolommeo's letztem Gericht und Raffaels Disputa. Augenscheinlich mangelt aber bei Domenico für solche Gegenstände religiöse Tiefe und jene sichere Hand, die ihm bei materielleren Scenen eigen ist, weshalb diese Gestalten im Vergleich mit den übrigen steif und dürftig sich präsentiren. Die Scenen aus dem Marienleben eröffnet Joachims Vertreibung aus dem Tempel, wo die treffliche Architektur der Halle vornehmlich Beachtung verdient, während die Hauptfiguren allzu schwach ausgefallen sind. Die Geburt Mariä zeigt uns das Innere eines modernen Patricierhauses. Edle Frauen treten herein, der von kostbarem Lager sich emporrichtenden hl. Anna einen Besuch abzustatten. Gesimse, Pilaster und ein Fries mit musizirenden Kindern verrathen des Malers Behagen an Decorationsformen im Geiste toscanischer Frührenaissance. Die Darstellung Mariä im Tempel ist wieder durch geschmackvolle Architektur ausgezeichnet, während die recht ungeschickt die Treppen erklimmende und aus dem Bilde herausschauende Jungfrau aller religiösen Weihe entbehrt, so daß das Ereigniß unverständlich werden muß. Festliche Pracht zeigt die Vermählung Mariä vor einer stattlichen Halle mit Zuschauern. In der Anbetung der Könige, die sehr gelitten hat, finden wir einen römischen Triumphbogen und eine gefällige Landschaft, dabei streng symmetrische Disposition der Figuren. Dagegen steht Domenico im Zeichnen von Pferden dem Benozzo Gozzoli bedeutend nach. In der Scene des Kindermordes entwickelt sich dramatische Kraft und kühne Gestensprache, die zuweilen an Raffael erinnert. Auch hier schließt ein römischer Triumphbogen den Mittelgrund. Im Bogenfelde sieht man Tod und Himmelfahrt Mariä, von etwas schwächerer Hand.

Das Leben des Täufers, auf der anderen Wandfläche, beginnt mit der Scene im Tempel, wo ein Engel dem Zacharias erscheint. Es treten aber die Hauptpersonen vor den aufgereihten Portraitgruppen der Tornabuoni und Tornaquinci sehr in den Hintergrund, so daß der biblische Vorgang zur Nebensache wird. Hier finden wir auch die Widmungsinschrift und die Jahreszahl 1490. Gerühmt wird in ersterer zugleich die Macht, der Wohlstand und der Frieden der Stadt, in welcher die Künste gedeihen. Die Heimsuchung ist wiederum jeder religiösen Weihe ledig, denn beide Frauen sind von Gefolge begleitet und treffen auf einer Terrasse in conventioneller Form zusammen. Noblesse und Feinheit zeichnen immerhin die schönen Frauengruppen aus. Die Geburt des Johannes entrollt wieder ein städtisches Culturbild, während die Predigt desselben ihn als dürftigen Asceten vorstellt. Bei der Taufe

Christi sind die entblößten Figuren viel besser gezeichnet, auch sieht man eine freundliche Landschaft. Würdevoll ist die Theophanie inmitten einer Engelgruppe. Das Gastmahl des Herodes bietet eine Scene heiterer Pracht und Lebenslust jener Zeit im Modecostüm. Sogar der Zwerg damaliger Hofhaltung ist vertreten. Wenig anmuthig berührt die tanzende Salome, deren gequälte Figur an jene Filippo Lippi's in Prato erinnert [1].

Man versteht vor diesem mit wirklichem Sinn für monumentale Größe dargestellten Cyklus das von Vasari dem Ghirlandajo zugelegte Wort: „Jetzt, da ich angefangen habe, die Weise jener Kunst zu verstehen, bedaure ich, daß man mir nicht den Auftrag gegeben hat, die Mauern der Stadt Florenz mit Historienbildern zu bedecken."

Das dazu gehörige Altarblatt wurde in zwei Stücke zerlegt und befindet sich theils in München, theils in Berlin. Auf dem Hauptbilde (München) sehen wir in einer Glorie Maria mit Kind, darunter Dominicus, Michael und die beiden Johannes. Den Hintergrund füllt eine Landschaft. Der rechte Flügel enthält Katharina von Siena, der linke Laurentius, beide in Nischen stehend [2]. Die in Berlin aufbewahrten Theile des Altarwerkes [3] zeigen im Mittelstück den triumphirenden Erlöser mit der Siegesfahne, auf den Seitenbildern Vincenz Ferrerius und Antonius. Weit geringere Arbeit läßt hier auf Thätigkeit von Gehilfen schließen.

Im Gesammtcharakter vertritt dieser großartige Cyklus die rein weltlich-historische Kunst, die Verherrlichung des in der Renaissance emporstrebenden Menschen- und Bürgerthums. Sie ist Culturmalerei in erster Linie, während das religiöse Element nur als Anknüpfungspunkt dient. Der Humanismus — jene den großen Massen wenig verständliche Weltanschauung — erreicht hier den künstlerischen Ausdruck eines in Italien ganz aristokratischen Wesens. Diese stolzen Reihen fürstlicher Bürger, dieses prunkende Ceremoniell in Palästen, Tempeln und Bogenhallen, feiern das zur Herrschaft durchgedrungene Menschenthum, dem die heilige Geschichte als Folie dienen muß. Während Giotto und Masaccio die Idee mit sparsamen Mitteln zur Anschauung bringen, theilt Ghirlandajo mit Filippo Lippi, Benozzo und Filippino das Interesse für Nebendinge; auch ist nicht zu läugnen, daß das Ceremonielle den freien künstlerischen Ausdruck oft beeinträchtigt.

Von Tafelbildern sind noch zu nennen: die Madonna mit zwei Heiligen, Justus und Zenobius, einst in S. Giusto, jetzt in den Uffizien [4], streng symmetrisch im Aufbau und harmonisch im Colorit; dann eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Akademie zu Florenz [5]; der Erlöser mit Heiligen, eine majestätische Composition, für die Badia in Volterra auf Ver-

[1] Vgl. die lange Beschreibung Vasari's (III, 260 ss.).
[2] Münchener Pinakothek Nr. 557. [3] Berliner Museum Nr. 75.
[4] Uffizien Nr. 1297. [5] Saal der älteren Gemälde, Nr. 17.

anlassung Lorenzo's de' Medici gemalt. Zwei große Altarbilder aus der Zeit, wo Ghirlandajo in S. Maria Novella thätig war, behandeln die Anbetung der Könige. Das erste, ein Rundbild vom Jahre 1487, findet sich jetzt in den Uffizien [1], das zweite, von 1488, ziert als schönstes Tafelbild des Meisters die Kirche der Innocenti in Florenz. Eine gedrungene Composition, mit prächtiger Landschaft und Architektur, glänzendem Colorit, in solider Temperatechnik gemalt und dabei von einer Frische und Transparenz, als wäre es erst kürzlich aus der Werkstatt hervorgegangen. Das Bild der Heimsuchung, für die Kirche in Cestello gefertigt, sieht man jetzt im Louvre [2]; es ist mit 1491 bezeichnet.

Unter den am Baptisterium damals arbeitenden Mosaicisten nennt Ricchа [3] auch den Ghirlandajo. Ueber einem der Domportale sehen wir die Verkündigung, als Composition auf die beste Epoche des Malers hinweisend [4].

Am 18. Mai 1491 wurde an Domenico, seinen Bruder David, Botticelli und einen gewissen Gherardo die Mosaicirung der Kapelle von S. Zenobius übertragen, die aber beim Tode Lorenzo's de' Medici unvollendet blieb.

Am 11. Januar 1494 starb Domenico an der Pest und wurde in S. Maria Novella begraben [5].

Unter seinen Schülern und Gehilfen finden wir zunächst seine Brüder David und Benedikt, dann Sebastiano Mainardi, seinen Schwager und bevorzugten Genossen, Granacci und Jacopo del Indaco. Bastiano Mainardi aus Gimignano hatte Alessandra, Domenico's Schwester, geheiratet und ist im September 1513 gestorben. Mit Ghirlandajo ist er mehrfach verwechselt worden, so in dem Fresco: Gürtelspende an Thomas, der Baroncellikapelle von S. Croce, welches schon Albertini ihm zutheilt. S. Gimignano bewahrt mehrere Wand- und Tafelbilder [6], dann findet sich im Louvre ein Rundbild der Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, nebst schöner Architektur [7], durch welche man in eine Landschaft blickt. Das Berliner Museum besitzt eine Jungfrau, das auf einem Postament sitzende Kind liebkosend [8], sowie das feine Portrait eines jungen Mannes [9], beide mit landschaftlicher Ferne. Der Maler kommt hier dem Stil Domenico's ziemlich nahe, nur fehlt ihm der historische Zug, die Energie des Ausdrucks und die sichere Zeichnung seines Meisters.

[1] Uffizien Nr. 1295. [2] Louvre Nr. 204. [3] Chiese fior. V, p. XLII.

[4] Der Auftrag findet sich in der Declaration vom 10. Juli 1489. Ueber die Bilder in Berlin, Dresden, München vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 381 f. 235. 83. Als Atelierbilder D's. in Berlin bezeichnet derselbe Nr. 74. 75. 76. 84.

[5] Vasari III, 277. Im Buch der Compagnia di S. Paolo lesen wir: ‚morì sabato mattina adì XI di gennaio 1493 (st. c. 1494) di febre pestilenziale, secondo si disse, perchè morì in 4 dì: e quelli che erano sopra la Peste non vollono vi s' andassi al morto et non vollono si sotterasse il dì. Sotterossi sabato sera in S. M. Novella tra le 24 e l' una ora.'

[6] Milanesi bei Vasari l. c. [7] Louvre Nr. 170.

[8] Berliner Museum Nr. 77. [9] Ebendas. Nr. 86.

Die Maler mit dem Namen Raffael im fünfzehnten Jahrhundert.

Im fünfzehnten Jahrhundert finden sich einige Maler mit dem Namen Raffael, unter denen Raffaellino del Garbo (1466—1524) hervorragt. Vasari hat ihm einen Lebensabriß gewidmet[1] und behauptet, anfänglich sei er vielversprechend gewesen, später jedoch immer mehr zurückgegangen. Ein so ungünstiges Urtheil basirt aber auf der Verwechslung von Bildern, denn die Urkunden ergeben, daß gleichzeitig mehrere des Namens Raffael gelebt haben[2]. Wir nennen hier nur Raffaello di Francesco, geboren 1446, von dem in der Pieve zu Empoli sich ein bemaltes Tabernakel befindet, welches die Rectoren der Compagnia di S. Andrea am 28. März 1489 dem ‚Francisco Dominici Pieri de Florentia' in Auftrag gaben. Die Arbeit war bei dem 1498 erfolgten Tode des Malers noch nicht beendet, so daß der Pfarrer von S. Andrea die Fertigstellung an Raffael, des Francesco Sohn, übertrug, welche derselbe in 40 Tagen erreichte[3]. Dieses Altarwerk kam in das Stadthaus von Empoli, wo es noch zu sehen ist; es bildet ein reiches Tabernakel mit Säulen und enthält in Malerei S. Andreas und Johannes Baptist, darüber Engelköpfe, an der Staffel kleinere Scenen aus der Leidensgeschichte und die Martyrien der beiden Heiligen. Die Zeichnung verräth eine gewisse Sicherheit und Kühnheit, ohne Idealismus der Form, die Falten sind hart, das Colorit entstellen schwere, grüne Schattentöne. Der Charakter der Malerei zeigt Verwandtschaft mit Botticelli's und Filippino's Stil.

1506 erhielt Raffaello di Francesco einen zweiten Auftrag von der Compagnia di S. Andrea, diesmal für ein Tafelbild der Madonna, mit S. Andreas und Johannes Baptista zur Seite, welches verloren ging. Eine zweite Tafel malte er für die Compagnia di S. Croce in derselben Pieve zu Empoli, und zwar contractlich zugleich mit dem ‚Auferstandenen, darunter Maria und die hll. Johannes Baptista, Barbara, Magdalena'. Nach Aufhebung der religiösen Genossenschaft durch Leopold I. kam dieses Bild, welches man dem Perugino zuschrieb, 1786 in die Akademie zu Florenz und 1794 in die Uffizien. Und da man aus den Büchern der Genossenschaft erfuhr, dasselbe sei nicht von Perugino, sondern von einem Raffaello di Francesco di Giovanni, wurde es dem Raffaello da Colle oder dem Raffaellino del Garbo zugeschrieben.

Auf dieser Tafel sehen wir nun nicht das contractlich festgesetzte Object, sondern die Kreuzabnahme in lebensgroßen Personen — eine Veränderung, die wohl nach gegenseitiger Uebereinkunft der Contrahenten geschehen ist. Der Charakter der Malerei weicht von der des Tabernakels erheblich ab und nähert sich mehr der Schule Ghirlandajo's. Dieser Raffael ist in Florenz am 11. Sep-

---

[1] Vasari IV, 233 ss. [2] Milanesi führt deren 16 auf. S. Vasari IV, 244.
[3] Vasari IV, 246 ss.

tember 1477 geboren und arbeitete in der Bottega seines Vaters. 1512 malte er eine Tafel, mit Maria, S. Martinus und Barbara zur Seite, für den Priester Mariotto di Giovanni Filippo, die als Werk Raffaels von Urbino für 3000 Scudi nach Rußland verkauft wurde [1]. Zum letztenmal finden wir ihn dann 1520 erwähnt. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Raffaello Carli wurde um 1470 als Sohn eines Bartolommeo di Giovanni di Carlo di Cocco zu Vigliano in Valdelsa geboren. Der Vater zog nach Florenz, wohnte in der Vorstadt S. Frediano und trieb das Gewerbe eines Gärtners. Nach seinem gegen 1479 erfolgten Hinscheiden kam der neunjährige Raffael in das Haus eines Verwandten, Pasquino di Carlo, wo er zwei Jahre blieb. Nach dessen Tode wurde er von den Capponi in Pflege genommen und dem Perugino selbst, oder einem seiner Schüler anvertraut. Von diesem Maler, dessen Bilder umbrisch-toscanische Stilweise an sich tragen, kennen wir: eine Tafel, gemalt 1501, jenes Motiv aus dem Leben des hl. Gregorius darstellend, wo ihm unter der Messe Christus, sein Kreuz tragend, erscheint. Es ist dieselbe Tafel, welche von Vasari dem Raffaellino del Garbo zugeschrieben wird [2]; sie befand sich in S. Spirito und kam in das Haus Antinori, von da, und zwar sehr zerstört, nach London. Die zweite, von Vasari ebenfalls dem Raffaellino zuertheilt, stellt Maria thronend dar, mit zwei Engeln zur Seite, nebst den hll. Bartholomäus und Johannes Evangelist zu Füßen des Thrones. Fantozzi, in der ‚Guida di Firenze', nennt sie ein Werk Botticelli's. Sie erhielt sich lange zu S. Spirito in der Kapelle der Corsini und kam dann zur Galerie dieser Familie im Palazzo Parione [3].

Raffaello da Firenze ist uns nur aus einem einzigen Altarblatt in der Kirche von S. Maria degli Angeli in der Vorstadt Siena's (porta Romana) bekannt. Es stellt die thronende Madonna, von den hll. Maria Magdalena, Johannes Ev., Augustin und Hieronymus verehrt, dar und zeigt perugineskeu Charakter. Ein prächtiger Rahmen von Antonio Barile umschließt das für den ersten Eindruck stattliche Bild. In der Lunette sehen wir noch Gott Vater, von Cherubim umgeben, und in den sieben Abtheilungen der Staffel die Anbetung der Könige, daneben einzelne Heilige [4]. Aehnlich ist das Madonnenbild in der Akademie zu Pisa, welches von Rosini als Werk Filippo Lippi's gestochen wurde.

Raffaellino del Garbo erhielt (nach Milanesi) solche Bezeichnung, weil er seine Kunst in der Straße dieses Namens, und zwar in einer Bottega der Badia ausübte. Die Bücher daselbst ergeben unter den Miethern von

[1] Vasari IV, 250. [2] Unterschrift: ‚Raphael Carli pinxit 1501.'

[3] Vasari IV, 252.

[4] Unterschrift: ‚Raphael de Florentia p. 1502.' Vasari IV, 253. Crowe und Cavalcaselle III, 210.

1513—1517 den Namen ‚Raffaello di Bartolommeo di Giovanni dipintore'. In der Matrikel der Aerzte und Apotheker liest man dann unterm 15. November 1499, daß ‚Raphael Bartholomäi Nicolai Capponi pictor nel Garbo' eingeschrieben wurde. Dieser Raffaello de' Capponi ist der Maler des mit seinem Namen und der Zahl 1500 signirten Altarbildes im Hospital von S. Maria Nuova in Florenz. Gegenstand ist eine lebensgroße Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen, welche das Stifterpaar präsentiren. Dem Stile nach muß der Autor ein in der Schule Perugino's geübter Florentiner sein, dem das Imponirende von Ghirlandajo's Gestalten vorschwebte. Das Colorit ist wenig ansprechend [1].

Dieser Raffaello de' Capponi, welchen Crowe und Cavalcaselle als den von Vasari genannten Raffaellino del Garbo anführen und den sie zugleich mit Raffaello Carli und Raffaello da Firenze identificiren, indem sie in der verschiedenartigen Benennung eine Laune des Malers finden wollen [2], ist, wie Milanesi glaubt, von Raffaellino del Garbo wohl zu unterscheiden.

Vasari schreibt dem Raffaellino in S. Maddalena de' Pazzi die beiden Gestalten des hl. Ignatius und Rochus neben der Statue des hl. Sebastian zu [3], welche die manierirte Zeichnung Filippino Lippi's ohne jeden Anklang perugineskker Stilweise erkennen lassen. Aehnlich ist die ‚Trinität' im linken Querschiff von S. Spirito zu Florenz durch Filippino's Manier beeinflußt. Diesen schließen sich drei Madonnenbilder in der Berliner Galerie an [4], von denen zumal das eine, Maria mit dem schlafenden Kinde vor einer Brüstung stehend, von zwei musizirenden Engeln begleitet, durchaus Florentiner Stil an sich trägt. Auch die bergige Landschaft ergibt nur derartige Formen. Die Krönung Mariä im Louvre, aus S. Salvi stammend, setzt diese dem Filippino nachstrebende Weise fort und läßt bei der Größe der Figuren die Mängel derselben um so deutlicher hervortreten. Außer der Hauptgruppe, in einer Engelsglorie, sieht man die hll. Benedikt, Salvius von Verona, Johannes Gualbertus und Bernardus degli Uberti, Cardinal und Bischof von Parma [5]. Die dazu gehörige Predella ist verloren. Vasari nennt außerdem mehrere jetzt verschollene Werke: so in S. Pier Maggiore, in den Murate und S. Pancrazio (Fresco der Trinität), Ponte a Rubaconte und andere. Nach demselben wäre Raffaellino in Armuth gestorben und in San Simone begraben worden.

---

[1] Vasari IV, 234. [2] Crowe und Cavalcaselle III, 211.
[3] Vasari IV, 239. [4] Berliner Museum Nr. 87, 98, 90.
[5] Vasari IV, 238. Louvre Nr. 200. Holz. Die Malerei ist schlecht erhalten.

Zweiter Abschnitt.

Toscanisch-umbrische Malerei.

A. Piero degli Franceschi. Melozzo da Forlì. Marco Palmezzano. Giovanni Santi. Luca Signorelli.

Das vielseitige Gedeihen der Schule von Florenz findet eine Ergänzung durch einzelne Maler außerhalb ihres heimischen Kreises. Zu denjenigen, welche im Sinne der Uccelli, Andrea del Castagno, Peselli, Pollajuoli, Baldovinetti und Verrocchio theoretische Studien pflegten, gehört auch der in Florenz gebildete Piero di Benedetto degli Franceschi, von Vasari nach der Mutter fälschlich Piero della Francesca genannt, geboren um 1420 zu Borgo S. Sepolcro im oberen Tiberthal und deshalb auch Piero Borghese genannt[1]. Wer ihn zuerst unterrichtete, bleibt fraglich: seine Directive erhielt er von Domenico Veneziano, der sich 1438 in Perugia aufhielt und ihn 1439 bei gewissen Arbeiten in S. Maria Nuova zu Florenz verwendete. Hier legte er den Grund zu einer wesentlich theoretischen Kunstbildung, in der er durch seine Reflexionskraft an Leonardo da Vinci erinnert. Die von Brunellesco begründeten, durch Uccelli und Andrea del Castagno fortgeführten Studien fesselten ihn, und er trat mit dem großen Mathematiker Fra Luca Pacioli, Leonardo's Freund, in nahe Beziehungen[2]. Auch verfaßte er eine Abhandlung über Perspective, die von den Zeitgenossen sehr geschätzt worden ist[3], und zwar mit Recht, denn sie bekundet einen Fortschritt in dieser Wissenschaft gegen Alberti's Tractat von der Malerei. Von der Herrschaft über die Linearperspective, sowohl im Entwerfen des Figürlichen wie der Architektur, zeugen denn auch Piero's Bilder. Damit verbindet sich ein gründliches Forschen über Licht- und Schattenwirkung, genaues Bestimmen der Maße seiner Personen auf verschiedenem Terrain im Bilde und des Verhältnisses derselben zur Um-

---

[1] Vasari II, 490. Vgl. Gaye, im Kunstblatt 1836, Nr. 85. Dragomanni, Note alla vita di Piero degli Franceschi, Firenze 1835.

[2] De divina Proporzione, cap. VI. Gegen die Anklage Vasari's, Fra Luca habe die Studien des im Alter erblindeten Piero als seine eigenen publicirt, ist schon della Valle und besser G. Bossi im ‚Cenacolo' für den Mathematiker eingetreten. Uebrigens hat auch schon Vasari in der zweiten Ausgabe das Epitaph Piero's mit der Anspielung auf ‚invidia' fortgelassen. Vgl. Gaye, im Kunstblatt 1836, Nr. 69.

[3] Das Original kam in Bossi's Besitz und ist im Katalog der Vendita Bossi (p. 233) beschrieben. Harzen entdeckte ein Exemplar in der Ambrosiana unter dem Namen Pietro di Bruges. Ein anderes befindet sich in der Vaticana. Vgl. Archiv für die zeichnenden Künste, 1856, 2. Jahrg., S. 231 ff. Die älteren Gewährsmänner sind einstimmig in Bezug auf Piero's Kenntniß der Perspective, besonders Cesariano, den Vasari als Lehrer Bramante's in Mailand anführt.

gebung, sowie eine Kenntniß der Luftwirkung auf Umriß und Colorit. In seinen Typen kommt er nicht über Andrea's ordinäre Formansicht hinaus und wiederholt conventionell seine trockenen und reizlosen Figuren. Dagegen ist die Architektur seiner Bilder geschmackvoll und perspectivisch genau. Die von den Pollajuoli, Baldovinetti, Verrocchio geübte Oeltechnik hat er durch flüssige Bindemittel wesentlich gefördert, indem er sie der Art der van Eyck nahe brachte und so neben Antonello da Messina der eigentliche Vermittler der neueren Oelmalerei für Italien geworden ist.

Die früheste Nachricht von seiner Thätigkeit datirt aus dem Jahre 1445, wo ihm ein Altarbild für die Spitalkirche seiner Vaterstadt im Auftrage der Fraternität der Misericordia übertragen wurde[1], und zwar für den Preis von 150 Goldgulden. Das Motiv bildet die Madonna, unter ihrem Mantel die Gläubigen schützend[2]. Dann folgten Arbeiten für den Gebieter von Rimini, Sigismondo Malatesta, einen der schlimmsten Tyrannen jener Zeit, der aber wie andere, z. B. Lodovico il Moro, doch die Künste pflegte, ohne welche eine Hofhaltung in Italien kaum denkbar ist, sei es, daß sich darin nur Eitelkeit und Ruhmsucht äußerte. S. Francesco zu Rimini besitzt ein Wandbild: der Tyrann, knieend vor dem heiligen Namenspatron Sigismund, dessen triviale Gestalt sich ohne Heiligenschein präsentirt. Die Inschrift nennt das Jahr 1451 und den Namen ‚Petri de Burgo'. Offenbart sich in den Typen außer dem Charakter derber Naturwahrheit keinerlei gewählter Formensinn, so wirkt die geschmackvolle Architektur um so überraschender, da sie ganz reinen Stil an sich trägt. Piero's Arbeiten in Bologna und Ferrara, deren Pacioli gedenkt, sind nicht mehr vorhanden; auch ist weder in Pesaro, noch in Ancona eine Spur seiner Thätigkeit aufzufinden. Daß er unter Nicolaus V. in Rom gewesen sei und im Vatican Bilder ausführte, die später Raffaels Fresken weichen mußten, behauptet Vasari.

Als Freskenmaler ist Piero in seiner Vaterstadt und im nahen Arezzo zu beurtheilen. Hier hat er in S. Francesco die Legende vom heiligen Kreuz behandelt, welche schon Agnolo Gaddi in S. Croce zum Vorwurf genommen[3].

---

[1] Vasari II, 494, nota 1.

[2] Rosini, Storia, tav. XXXVIII. Für dieselbe Genossenschaft fertigte er eine ‚Mater misericordiae' in Fresco, die aber verloren ist.

[3] Agnolo Gaddi hat die Legende sowohl ausführlicher als klarer dargestellt. Rumohr (Ital. Forsch., II, 336) bemerkt: ‚Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr manierirt.' Dazu die eingehende Beschreibung bei Förster IV, 123 ff., dessen Urtheil lautet: ‚Bei dem Mangel dramatischer Auffassung fehlt den Gestalten der Ausdruck; die Todtenerweckung durchs Kreuz bringt kaum eine Bewegung, geschweige ein Erstaunen hervor; vorherrschend ist eine Geistesarmuth, die namentlich bei den Frauen hervortritt, indem fast alle dasselbe leblose Gesicht mit niedergeschlagenen Augen an sich tragen, während die Männer etwas mehr Leben zeigen. Für Gruppirung hat Piero überhaupt keinen Sinn und in den Bewegungen weder Freiheit noch Gegensätze.'

Rumohrs Bedenken an der Autorschaft dieser Fresken sind durch eine Urkunde vom Jahre 1466 hinfällig geworden, durch welche ‚Maestro Pietro di Benedetto dal Borgo S. Sepolchro', welcher in S. Francesco zu Arezzo malte, zur Lieferung eines Fahnenbildes bestimmt wird. In diesen Fresken offenbart Piero gründliche Kenntnisse der Perspective, denn er stellt mit Präcision seine Figuren im richtigen Verhältniß zum Raum auf verschiedene Flächen, allerdings ohne Schönheitssinn oder geistige Bedürfnisse zu verrathen. Die menschliche Gestalt ist eben nur eine Thatsache der Erscheinungswelt, die unter gewissen Bedingungen berücksichtigt wird. Dieser Mangel an Anmuth wird zumal bei weiblichen Figuren recht fühlbar [1], so bei der Annunziata, welche aufrecht den ungeschickt heranstolpernden Engel erwartet, der mit seinem zottigen Haar — ebenso wie Gott Vater oben — nur ein armseliges Modell vorführt, während der Typus Mariä jeder religiösen Hoheit bar ist. Das Höchste, zu dem Piero sich aufschwingt, ist vornehme, starre Kälte. Naturgemäß kann von freien dichterischen Impulsen dabei nicht die Rede sein.

Im Dom zu Arezzo finden wir dann noch eine lebensgroße Magdalena mit dem Salbengefäß, in einer Nische von imitirtem Marmor, unfern der Sacristeithüre, deren schwere, reizlose Formsprache auf Piero hinweist.

Das Fresco der Auferstehung zu Borgo S. Sepolcro, im ehemaligen Conservatorenpalast (Monte Pio), zeigt in der ganzen Auffassung die Hilflosigkeit des Realismus dem erhabenen Motiv gegenüber. Der aus dem Grabe mühsam herausklimmende Erlöser ist ein grobknochiges, sehniges Modell von ‚negerartigem Typus' [2], mit breiter Nase und aufgeworfenem Munde. Diese armselige Figur tritt vor den als Hauptsache behandelten schlafenden Kriegsknechten bedeutungslos zurück. Ein zweites Fresco an jenem Ort stellt den hl. Ludwig dar und befindet sich im ‚Comune'. Die Inschrift des sehr beschädigten Bildes ergibt das Jahr 1460. Von den Tafelbildern Piero's nähert sich die Taufe Christi in der Londoner Galerie, der Behandlung der Körperformen nach, am meisten den genannten Fresken, obgleich dieses Bild fast nur noch den Werth einer Untermalung besitzt [3]. Auch hier ist der Typus Christi ein niedriger, ohne jeden geistigen Inhalt. Aus einem Document vom 20. December 1466 ersehen wir ferner, daß die Brüderschaft der Nunziata in Arezzo bei Piero eine Kirchenfahne bestellte, wobei die Malerei in Oel gehalten sein sollte [4], eine Technik, der mehr und mehr auch von seiten der

---

[1] Sie sind fast kahl, mit kleinen Mützen bedeckt. Die Tracht ist mannigfaltig, ohne schön zu sein.

[2] Crowe und Cavalcaselle III, 308. Vasari (II, 494) nennt dieses Fresco: ‚di tutte le sue opere il migliore'.

[3] Nr. 665. Hinter Johannes sehen wir einen Täufling, der sich das Hemd über den Kopf zieht, eine gewiß entbehrliche Zugabe.

[4] Vasari II, 497, nota 2. Vgl. Milanesi, Scritti varj sulla Storia dell' arte Toscana, Siena 1873. Von dem Interesse des Herzogs von Urbino an der Oelmalerei

Besteller Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Piero's Verdienst ist es, die Bindemittel der Pollajuoli nicht nur geschmeidiger, sondern auch farbloser hergestellt zu haben, so daß seine Bilder dem trüben, harzigen Ton jener Techniker entgehen konnten. In diese Zeit fällt auch die Entstehung eines kleinen Werkes in der Akademie zu Venedig: der hl. Hieronymus, dessen landschaftliche Staffage an die Heimatstadt des Autors erinnert[1].

Die Himmelfahrt Mariä in S. Chiara zu Borgo S. Sepolcro, mit den hll. Franciscus, Hieronymus, Ludovicus und Clara, deren Echtheit Crowe und Cavalcaselle bezweifelt haben, ist am 4. October 1454 für den Preis von 320 Gulden an Piero verdingt worden, der sich verpflichtete, sie im Laufe von acht Jahren zu vollenden[2]. Sein Aufenthalt in Urbino fand 1467 statt, wie sich aus den Notizen in Giovanni Santi's Elogio storico ergibt[3]; aber das einzige hier vorhandene Werk ist die Geißelung Christi, in der Domsacristei, mit der Inschrift des Künstlers. Federigo von Urbino stand damals auf der Höhe seiner Macht, hatte viele Bauten unternommen und erfreute sich an Santi's Talent. Daß er einen Mann wie Piero, den Luca Pacioli in der Dedication seiner ‚Somma di Aritmetica' an Guidobaldo von Urbino den ‚Fürsten der Maler jener Zeit' nennt[4], bei sich zu haben wünschte, ist erklärlich. Piero malte in Urbino außer der ‚Geißelung' — angeblich zum Andenken an den gewaltsamen Tod des Odd' Antonio von Montefeltro — noch die Apotheose des Herzogs und seiner Gemahlin, Battista Sforza, beide jetzt in den Uffizien zu Florenz. Die Profilköpfe, jener Federigo's im rothen Barett, mit scharf eingebogener Nasenwurzel, wie der der jungen Fürstin, mit Perlenhalsband und Haube, präsentiren sich ohne geistigen Ausdruck, nur im trockensten Realismus Piero's gehalten, sind aber beachtenswerth durch den gut verschmolzenen Auftrag der Oelfarbe und die ganz mit niederländischer Zartheit behandelte Fernsicht. Auf der Rückseite findet man nochmals das herzogliche Paar, auf Triumphwagen sitzend und von Allegorien umringt, wie es der mythologisirende, höfische Theaterpomp jener Zeit mit sich brachte[5].

Piero's doctrinäre Kunstweise, höherer geistiger Freiheit und feineren Geschmackes ledig, übte doch erziehliche Wirkung nach rein formaler Seite hin. Ein Künstler, der ganz auf seinen Bestrebungen fußt, ist Melozzo da Forlì,

---

erzählt Vespasiano da Bisticci im Leben desselben, er habe Maler aus Flandern kommen lassen, die solche verstanden. Ed. di Firenze 1859, p. 93.

[1] Nr. 419. Inschrift: ‚Petri de Burgo, sci Sepolcri opus.' Vor dem Heiligen sieht man den knieenden Stifter.

[2] Der Contract mit den Brüdern von S. Agostino, denen früher das Kloster gehörte, befindet sich im Staatsarchiv zu Florenz. Vasari II, 493, nota 3.

[3] Pungileoni, Elogio stor. di Giov. Santi, Urbino 1822, p. 75. Vasari II, 490. 1469 ging Piero wieder nach Urbino, um den Auftrag für die Tafel der Bruderschaft des Corpus Domini entgegenzunehmen, die aber nicht zur Ausführung kam.

[4] Passavant, Raffael, I, 434 f.

[5] Abbild. in: La Galleria di Firenze illustrata.

und Piero's Contact mit Luca Signorelli blieb nicht ohne Wirkung auf den kühnen und wuchtigen Stil dieses Meisters. Giovanni Santi ist wieder durch Melozzo beeinflußt, so daß Raffaels erste Studien von diesen doppelten Reflexen berührt werden.

Vasari behauptet, Piero sei im Alter erblindet, aber es steht fest, daß er noch 1478 thätig war. Am 5. Juli dieses Jahres setzte er sein Testament auf und erklärte sich darin gesund an Leib und Seele. Sein Begräbniß wünschte er in der Badia zu Borgo und vermachte seine Güter theils seinem Bruder Antonio, theils den Söhnen des anderen, verstorbenen Bruders Marco. Am 12. October 1492 wurde ‚Maestro Pietro di Benedetto de' Franceschi' in der Badia (jetzt Kathedrale) begraben [1].

Mit Piero hat man einen gewissen Fra Bartolommeo, mit dem Beinamen ‚Fra Carnovale', in Verbindung gesetzt. Dieser, Sohn eines Giovanni di Bartolo Corradini und einer Michelina, deren Zuname unbekannt blieb, war ein geschätzter Maler, doch ist kein Bild von ihm vorhanden. Seine Tafel für S. Maria della Bella in Urbino ließ der Cardinallegat Barberini entführen, und auch die Copie von Claudio Ridolfi aus Verona ist verschwunden. 1451, am 5. Juni, löste er sich von der Verpflichtung, für die Genossenschaft ‚Corpus Domini' ein Altarbild zu malen, vielleicht aus Mangel an Zeit, da er den Pflichten eines Pfarrers von S. Cassiano zu Cavallino obliegen mußte. Bis zum Mai 1484 findet sich der Name in den von Pungileoni citirten Documenten; 1488 folgt ihm aber in der Pfarrei ein gewisser Baldassare, so daß er innerhalb dieser vier Jahre gestorben sein wird [2]. Fra Bartolommeo gehörte dem Dominikanerorden an. Pungileoni hat ihm das jetzt in der Brera zu Mailand befindliche Altarblatt aus der Minoritenkirche in Urbino, gemäß den aus jenem Kloster erhaltenen Nachrichten, zugeschrieben. In der Madonna sollte das Portrait der Herzogin Battista und im Kinde das ihres Sohnes zu finden sein; aber das Bild trägt alle Merkmale von Piero's Stil an sich, ebenso wie die Madonna in Sinigaglia [3].

Unter dem Einfluß des Piero reift Melozzo da Forlì zu eigenartiger Bedeutung heran. Naturalist wie jener, mehr Architekt als Maler, drang er

---

[1] Vasari II, 500 s. Die Nachricht vom Tode findet sich im libro III. de' Morti del Borgo San Sepolcro dall' anno 1460—1519, jetzt im Communalarchiv daselbst. Es heißt darin: ‚Maestro Piero di Benedetto de' Franceschi pittore famoso adì 12 ottobre 1492 (fu) sepolto in Badia.' Für Piero's Leben vgl. noch: F. Corazzini, Appunti storici sulla valle Tiberina superiore, Sansepolcro 1875. Vischer, in seinem Luca Signorelli, S. 63—76. Vernarecci, Intorno a Piero della Francesca, Arte e Storia, 1887, VI, 229 ss.

[2] Vasari IV, 147 s., nota 1. P. Marchese, Memorie, 4. ed., I, 402 s. Cfr. Lazzari, Delle chiese d' Urbino e delle pitture in esse esistenti, Urbino 1801. In den Protokollen heißt der Maler: ‚Ven. Vir et Plebanus Bartholomeus Johannis de Corradinis pleb. s. Cassiani de Cavallino' und ‚Arciprete di Cavallino'.

[3] Vgl. Burckhardt, Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 595.

doch zu reinerem Empfinden und freierem Schaffen durch, wenngleich das Höchste, dem er nachstrebt, das sinnliche Gebiet nicht überschreitet. Vasari gedenkt dieses Künstlers nur in wenigen Worten bei der Lebensbeschreibung Benozzo's[1]; was in Italien noch von ihm erhalten ist, beschränkt sich auf seine Arbeiten für Sixtus IV. und dessen Nepoten; dazu besteht jenes Hauptwerk nur noch in einigen Fragmenten.

Melozzo ist 1438 in Forlì geboren. Leone Cobelli, sein Zeitgenosse, nennt in der handschriftlichen Chronik den Familiennamen ‚Melozzo degli Ambrosi'; von seinem künstlerischen Entwicklungsgange ist uns nichts bekannt, vielmehr sehen wir ihn gleich auf der Höhe desselben. Fra Luca Pacioli spricht von ihm mit derselben Vertrautheit[2] wie von Piero degli Franceschi und rühmt sein Talent für Perspective und Architektur, ja er bemerkt von seinen Gestalten, es fehle ihnen nur der Odem des Lebens. Der Einfluß Mantegna's durch dessen Schüler Ansuino da Forlì kann aber nicht sehr nachhaltig gewesen sein, da Ansuino erst 1459 jene Fresken in der Eremitanerkirche nach Mantegna's Zeichnungen vollendete und dann in seine Heimat zurückkehrte. Auch aus Santi's Notizen läßt sich auf freundschaftliche Beziehungen schließen, da er ihn seinen ‚theuern Melozzo' nennt, ‚der es in der Perspective so weit gebracht habe'[3]. Die Verbindung der della Rovere mit dem Herzog von Urbino mag Veranlassung gegeben haben, daß Melozzo nach Rom berufen wurde. Aber schon vorher waren ihm von römischen Herren Aufträge zu theil geworden, auch finden wir seinen Namen in einem römischen Epigramm. Alessandro Sforza von Pesaro hatte die Copie eines dem hl. Lucas zugeschriebenen Madonnenbildes in S. Maria del popolo bestellt, und darauf beziehen sich einige Verse[4].

Sein größtes Werk befand sich in der Tribuna degli Apostoli in Rom, gemalt 1472 im Auftrage des Cardinals Riario, Nepoten Sixtus' IV. Vasari gibt davon eine Beschreibung, in der er besonders die Verkürzungen lobt. Das Motiv ist der zum Himmel aufsteigende Erlöser mit einem Chor von Engeln, während unten die Apostel ihm nachschauen. Infolge des Um-

---

[1] Vasari III, 51 s. Melchiorri, Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì, pittore del sec. XV. Roma 1835. Dazu Milanesi's Commentar bei Vasari l. c. p. 63 ss. E. Müntz, Les peintures de Melozzo da Forlì etc. Gazette des beaux-arts, 2me pér. 1875, XII, 369. Müntz, Les arts à la cour des Papes, Paris 1882, III, 95 s. Schmarsow, Melozzo da Forlì, Stuttgart 1886. Reggiani (Biografie e Ritratti di uomini illustri di tutto lo Stato pontificio, Forlì, I, [1834]): Alcune Memorie intorno al Pittore Marco Melozzo da Forlì.

[2] Sabba da Castiglione nennt seine Werke neben Pietro del Borgo ‚le quali forse per le lor prospettive et secreti dell' arte sono agli intenti più vaghe che agli occhi di coloro che meno intendono'. Cfr. Ricordi, Vinegia 1584, 115 v°.

[3] Pungileoni p. 74. Vgl. Passavant, Raffael, I, 472.

[4] Crowe und Cavalcaselle III, 330.

baues von 1711 wurde die Tribuna zerstört, und nur die Figur Christi[1] (jetzt im Treppenhause des Quirinals), von der Vasari bemerkt, ‚sie scheine das Gewölbe zu durchbohren', einige Engel und Apostelköpfe sind noch übrig[2]. Melozzo hat in dieser Composition fast gleichzeitig mit Mantegna ein neues perspectivisches Princip aufgestellt, welches später Antonio Allegri mit höchster malerischer Freiheit behandelte: die Untersicht, vermöge deren, wie Vasari bemerkt, der zum Himmel auffahrende Erlöser das Gewölbe zu durchdringen scheint. Die Figuren werden wie frei im Luftraum schwebend angesehen. Diesem ihrem kühnen Fluge entspricht aber keineswegs eine milde und ätherische Formgebung; sie ist vielmehr theilweise recht plump, der Typus Christi unschön, ebenso sind es die schweren Extremitäten und die eckigen Falten. Wie Piero bei dem Bilde der Auferstehung es gethan, hat Melozzo auch hier den Schwerpunkt in die Nebenpersonen verlegt, welche mehr Weichheit und bessere Charakteristik auszeichnet. Gehört der Christus dem trivialen Formengebiet Piero's an, so sind einige der ihn zum Himmel begleitenden Engel in lebensvolleren Bewegungen und nicht ohne Schönheitssinn entworfen, ja dem Besten zuzurechnen, was der Realismus hervorgebracht. Neben eckigen treten rundliche Formen auf, die an Santi und Perugino erinnern.

1477, seit dem 15. Januar, finden wir Melozzo in der Vaticanischen Bibliothek mit einem Fresko beschäftigt, welches die Uebergabe des Vorsteheramtes an Platina verherrlichen sollte. Daß man dieses Bild dem Piero zugeschrieben hat, ist beweisend für die Stilverwandtschaft beider Maler[3].

Wir sehen hier innerhalb einer perspectivisch sicher gezeichneten Halle den Papst im Profil auf einem Thronsessel, von zwei Cardinälen begleitet, vor ihm den knieenden Platina, dahinter noch zwei Figuren[4]. Härte der Umrisse, strenge Plastik, sorgfältiger Ausbau der Architektur, ebenso wie Mangel an geistigem Zusammenhang der Personen, sind charakteristisch für Melozzo. Ist auch zwischen Sixtus und Platina eine Beziehung gegeben, so erscheinen die vier Nepoten des Papstes doch nur als unbetheiligte Statisten: zwei sind der Scene abgewendet, zwei zugekehrt, nur je zwei Personen gehören zu einander. Immerhin überragt Melozzo durch feinere Auffassung den Piero della Francesca. 1478 war er bei der Gründung der römischen Akademie von S. Luca mitbetheiligt, und während der ersten Monate des folgenden Jahres ist er in

[1] Die wohl von Papst Clemens XI. herrührende lateinische Inschrift besagt: ‚Opus Melotii Foroliviensis, qui summos fornices pingendi artem miris opticae legibus vel primus invenit vel illustravit, ex apside veteris templi sanctor. XII. Apost. huc translatum. Anno salutis MDCCXI.'

[2] Letztere im Kapitelsaal neben der Sacristei der Canonici von S. Peter. Im ganzen sind es 15 Fragmente mit der Gestalt Christi.

[3] Jetzt, auf Leinwand übertragen, in der Sammlung des Vaticans.

[4] Es sind die vier Nepoten: Raffaello Riario und Giuliano della Rovere, später Julius II., dann Girolamo Riario und Giovanni della Rovere.

Gesellschaft des Antoniazzo wieder mit Decoriren der Vaticanischen Bibliothek beschäftigt[1]. In den Statuten der Corporation[2] findet sich unter den ersten: ‚Melotius, Hofmaler des Papstes'. Mit großer Feierlichkeit wurden diese Statuten bekannt gemacht.

Die Chronik des Cobelli berichtet, Girolamo Riario habe Melozzo zum Ritter geschlagen[3], und Luca Pacioli erwähnt, der Künstler habe täglich mit diesem Nepoten verkehrt. Als dann Forlì sich freiwillig dem Kirchenstaat einverleibte, ist es wohl möglich, daß Melozzo seinen Gönner dahin begleitete. Beglaubigte Werke von ihm sind dort nicht vorhanden. Eine für den Laden eines Gewürzkrämers gemalte Figur in Fresco, als ‚pestapepe' bekannt, jetzt im Collegio befindlich, deutet allein auf Melozzo's Stilweise[4].

Von Tafelbildern wären vielleicht die noch erhaltenen drei Stücke einer größeren Reihe ihm zuzuschreiben, zwei in London und eines in Berlin, thronende allegorische Gestalten der freien Künste. Vor der einen kniet Federigo von Montefeltro, dessen Titel am Friese oberhalb der drei Bilder sich fortsetzen. Der pastose Auftrag läßt Oelmalerei erkennen[5]. Verwandt ist das ebenfalls aus Urbino stammende Bild in Windsor Castle, der Herzog mit seinem Sohn Guidobaldo, welche einem Vorleser zuhören. Burckhardt glaubt, die Wandbilder der Cappella del Tesoro im Dom zu Loreto, welche dem Wappen nach vom Cardinal Rovere gestiftet sind, für echte Werke des Künstlers halten zu müssen[6].

Melozzo ist 1494 in seiner Vaterstadt gestorben und wurde in S. Trinità daselbst begraben. Die Inschrift des Denksteins erhielt sich bis gegen 1780 und ging dann verloren[7].

Als seinen Nachfolger in der Kunstweise hinterließ er den Marco Palmezzano, dessen zahlreiche Werke in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind. Vermuthlich 1456 geboren — wenn wir der Angabe auf seinem Portrait in der Sammlung zu Forlì glauben wollen —, hat er zwischen den Jahren 1492—1537 seine Hauptthätigkeit entfaltet. Später durch die Venetianer

---

[1] Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, III, 95 s.

[2] bei Müntz (p. 101 ss.) abgedruckt. [3] Reggiani p. 39.

[4] Abbild. bei Rosini, Storia, III, 167.

[5] London, Nationalgalerie, Nr. 755, 756; Berlin N. 54. Die neueren Kataloge schreiben diese Bilder dem Melozzo zu, während Crowe und Cavalcaselle (III, 338) sie ihm absprechen. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 288) hält sie für echt, ebenso wie das (übermalte) Portrait des Guidobaldo in der Galerie Barberini zu Rom. Vgl. Die Galerien ꝛc. S. 328, Anm. 1.

[6] Burckhardt a. a. O. S. 597. Dagegen Crowe und Cavalcaselle III, 343.

[7] Vasari III, 67:

D. S.
Melocii Foroliviensis
Pictoris Eximii Ossa
Vixit A. LVI. M. V.
Ob. AN . . .

beeinflußt, verlor er sich in handwerksmäßiges, geistloses Schaffen zahlloser Altarbilder. Tüchtige Fresken, in der Weise seines Lehrers mit guter perspectivischer Kenntniß entworfen, begegnen uns in einer Kapelle zu S. Girolamo. Wir sehen hier in eine getäfelte Kuppel mit Balustrade und Scheinfenstern, deren Höhe ein Schild mit Engelsköpfen einnimmt. Die Untersicht der Figuren entspricht ganz der bewunderten Praxis seines Lehrers, aber die Zeichnung ist hart und eckig, mehr constructiv und decorativ als künstlerisch frei und lebensvoll. Wie dem Melozzo fehlt es auch ihm an Harmonie und Abtönung der Farben, dagegen entwickelt er im Ornament an Friesen und Pilastern einen feinen, künstlerischen Geschmack, der ihn als monumentalen Decorateur kennzeichnet.

Ein ähnliches Werk findet sich in der Cappella del Tesoro des Domes von Loreto: Acht Propheten sitzen auf der Balustrade an der Kuppel, deren Ornamente hohen Geschmack verrathen. In der Wölbung finden sich hier nicht Getäfel und Rautenfelder, sondern durch Rippen gebildete Compartimente, darin Engel mit Symbolen der Passion. Obgleich die Decoration jene zu Forlì durch größere Fülle überragt und die Typen sehr an Melozzo erinnern, schreiben sie Crowe und Cavalcaselle mit Recht dem Schüler zu.

Von Altarwerken gehören zwei mit der sonderbaren Inschrift ‚Marcus de Melotiis' zu den besten Werken Palmezzano's [1]. Das eine, in der Kirche der Barfüßer (Zoccolanti) zu Matelica bei Fabriano, enthält die thronende Madonna mit den hll. Franciscus und Katharina, in der Lunette eine Pietà und fünf Heilige, dazu eine Predella mit elf Compositionen. Trockene Zeichnung der Figuren, gehäufte, brüchige Falten von Doppelstoffen und rundliche Köpfe sind dem Werke eigenthümlich [2]. Die zweite Tafel befindet sich in der Kirche del Carmine zu Forlì und zeigt die Apotheose des heiligen Abtes Antonius innerhalb eines schönen Porticus auf Goldgrund, nebst Johannes Baptista und Sebastian [3]. Sehen wir nun die hervorragendsten jener Altarbilder mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, so fällt der Grund fort, sie als Werke Melozzo's anzusehen, obgleich sie die Durchschnittsleistungen Marco's überragen. Von weiteren Bildern sind noch zu nennen: die Madonna mit vier Heiligen in der Brera von 1493; eine Halbfigur des kreuztragenden Erlösers von 1503 in Berlin — mit ‚Marcus palmezzanus' bezeichnet —; ein von Engeln gestützter Leichnam Christi im Louvre von 1510; im Lateranmuseum zwei Madonnenbilder, das eine von 1537. Der Reiz dieser Werke liegt nicht in dem geistigen Inhalt, sondern in der zierlichen und fleißigen Behandlung der Nebendinge, der Thronsitze mit Arabesken, der landschaftlichen Hinter-

[1] Milanesi (bei Vasari III, 66) schreibt sie irrthümlich dem Melozzo zu.

[2] Inschrift: ‚Marcus de Melotiis Foroliviensis faciebat. Al tempo de Frate Zorso Guardiano, 1501.' Milanesi schrieb das Bild dem Melozzo zu und las deshalb 1491. Vgl. dagegen das richtige Verzeichniß der Werke Palmezzano's Vasari VI, 335 ss.

[3] Ohne Jahreszahl.

gründe, sowie in dem hellen und frischen Colorit, das sich zuweilen dem Schmelz eines Bellini nähert, wie sich denn zuletzt die Einflüsse der Venetianer in seinen Werken geltend machen.

Giovanni Santi.

Melozzo und Palmezzano haben vornehmlich das architektonisch-decorative Element ausgebildet, denn ersterer, ebenso wie Bramante, waren mehr Architekten als Maler und haben letztere Kunst vornehmlich im Anschluß an Bauformen zur Anwendung gebracht. Aber dem gelehrten Piero gegenüber, dessen malerische Richtung noch mehr eine rein verstandesmäßige, constructive ist, bei dem aber das architektonische Element ebenfalls eine überwiegende Rolle spielt, sind Melozzo und sein Schüler Marco durch Empfinden des Schönen weit überlegen. Die herbe, von Piero fließende Quelle ist milder geworden. Unter dessen und Melozzo's Einfluß reift eine bescheidene und schlichte Künstlernatur heran, in deren Werken ein Gefühl für Lieblichkeit und Anmuth keimt, das uns hinüberleitet zu dem begnadigten Meister, in dessen Leben die Sonne der Schönheit aufgegangen ist, den langen Weg bescheinend, der von Giotto hinführt zu Raffael von Urbino.

Die ältesten Nachrichten der Familie Santi gehen bis in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Um diese Zeit lebte zu Colbordolo, im Gebiete von Urbino, ein gewisser Sante, dessen Nachkommen den Familiennamen del Sante oder Santi führten. Später wurde der Name, wie es in Italien Sitte war, latinisirt in Sanctius, Santi oder Sanzio. Aus den Documenten geht nun hervor, daß der alte Sante einen Sohn Namens Piero hatte, und daß 1408 Luca und Peruzzolo als seine Nachkommen lebten. Luca starb 1436, der zweite heiratete um 1418 Gentilina di Antonio Urbinelli, die ihm Santi, Jacopa und Francesca gebar. Peruzzolo zog, nachdem sein Besitzthum geplündert und niedergebrannt war, in die Stadt Urbino, wo er ein der Fraternität della Misericordia gehöriges Haus miethete. Hier wohnte er von 1450—1464 mit seiner Frau Elisabetta di Matteo di Lomo nebst fünf Kindern und betrieb das Geschäft eines Maklers. Allmählich besserten sich seine Verhältnisse, so daß er Grund und Boden sowie zwei Häuser in der Contrada del Monte zu erwerben vermochte. Giovanni Santi hat in einem an Guidobaldo di Montefeltro gerichteten Schreiben die Schicksale der Familie und sein eigenes Streben gezeichnet; darin bekennt er, daß er erst nach mancherlei Versuchen, eine Stellung im Leben zu erringen, sich endlich der Malerei gewidmet habe[1]. Wer sein Lehrer gewesen, bleibt ungewiß, nur können wir

[1] Gaye I, 348 s. Cfr. Pungileoni, Elogio stor., Urbino 1822. Passavant, Raphaël d'Urbin et son père G. Santi, Paris 1860 (als neue Auflage der deutschen Edition zu betrachten). Gaye im Kunstblatt 1836, Nr. 86 f. Förster, Geschichte der ital. Kunst, IV, 200 f.; dessen Raffael, Leipzig 1867, I, 107 f. Schmarsow, Giovanni Santi, Berlin 1887.

aus der Berührung mit Piero degli Franceschi, Melozzo, Signorelli und aus den Bildern gewisse Einflüsse nachweisen, die für seine Richtung bestimmend gewesen sind und auch die frühesten Eindrücke seines großen Sohnes bedingt haben. Zeit und Ort waren der Entfaltung malerischer Anlagen günstig. Nicht nur hatte die Natur jenes friedliche, abgeschlossene Land mit eigenen Reizen geschmückt, es war auch unter der königlichen Munificenz des großen und edlen Federigo ein eigenartiges Kunstleben erblüht. Denn er hatte in Urbino eine auserlesene Schaar um sich versammelt, so die Architekten Luciano da Laurana, Baccio Pontelli, den Sienesen Francesco di Giorgio Martini, den Bildhauer Ambrogio d'Antonio Barocčio; von Malern: Justus aus Gent[1], Paolo Uccelli, Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì und Signorelli. Unter den Augen des jungen Santi erstand der Palast in Urbino und jener in Gubbio, schmückte sich das Innere mit Werken der Plastik und Malerei; auch in ihm regte sich das Verlangen, an diesem Schaffen theilzunehmen. Eins ist uns bekannt, daß, als Piero von der Genossenschaft des ‚Corpus Domini' 1469 nach Urbino berufen wurde, er im Hause Giovanni's Wohnung nahm. Von ihm spricht Santi denn auch in seiner Dichtung mit hohem Lobe und nennt zugleich Melozzo ‚a me si caro'. Santi's Geburtsjahr kennen wir nicht, nur ist aus der lebhaften Schilderung des Unglücks von Colbordolo zu ersehen, daß er damals urtheilsfähig sein mußte. Als Piero in Urbino erschien, wird jener als Maler schon eine gewisse Selbständigkeit errungen haben, aber man überging ihn bei solchen Aufträgen, da er noch keinen sonderlichen Ruf erworben hatte. Aus seiner gereimten Chronik erfahren wir[2], daß er die von Piero und Melozzo eingeschlagene Richtung billigte und als wesentliche Voraussetzung der Malerei ansah. Die Schilderung von Federigo's Aufenthalt in Mantua, wobei er den Herzog die Werke Mantegna's bewundern läßt, regt ihn an, diesen Meister zu loben. Fast scheint es, daß Giovanni seinen Gebieter dorthin begleitet habe, da sich auch Gelehrte und Baumeister im Gefolge befanden. Jedenfalls hat ihn der Eindruck von Mantegna's Werken begeistert und er dort erst sein Ideal von Malerei auf Grund perspectivischer Sicherheit gefunden.

Als Santi den Auftrag erhielt, die Malereien in Cagli auszuführen, muß er doch schon eine gewisse Fertigkeit besessen haben. Pietro Tiranni aus

---

[1] Italien besitzt das einzige authentische Werk des Justus von Gent, das Abendmahl, von 1474, in der Galerie zu Urbino. Unter den Zuschauern die Portraits Federigo's und des damals anwesenden Gesandten von Persien. Justus war 1464 bis 1476 in Urbino ansässig. Michiels (Histoire de la peinture flamande III, 149) hat diesen Maler mit ‚Justus de Alemania' verwechselt, der im Chiostro von S. Maria di Castello in Genua 1451 eine Verkündigung malte. Dieser ist Schwabe von Geburt und hat mit Justus von Gent nichts zu schaffen. Vgl. auch Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 329.

[2] Auszüge bei Passavant, Raffael, I, 444 ff. Ueber Justus das. S. 429.

Cagli, vom Hofe zu Urbino, hatte 1481 seine Gattin verloren und wählte Bramante, ihr eine Grabstätte zu erbauen, nebst Giovanni, sie zu schmücken. Das Fresco Santi's zeigt den Erlöser als Halbfigur im Sarkophage, neben ihm Hieronymus und Bonaventura. In der anstoßenden Kapelle sehen wir an der Wölbung die Gestalt Gott Vaters, von Engeln umschwebt, darunter Maria mit Kind, thronend zwischen Petrus, Johannes, Dominicus und Franciscus, während die Lunette eine Auferstehung mit weiter Landschaft enthält. Die Linien der Architektur verbinden sich recht geschmackvoll dem Wandbilde, denn der steinerne Thron Mariä setzt dieselben fort, und dadurch wird die Tiefe der mit einem Bogen geschlossenen Kapelle vergrößert. An der Vorderseite erkennt man in zwei Medaillons die Figuren der Annunziata und des Engels.

Während der ‚Erlöser im Grabe' und der ‚Auferstandene' durch den Umriß des nackten Körpers an Melozzo's trockene Art erinnern, spricht sich in der Bewegung doch umbrische Empfindungsweise aus, ebenso in der Figur Johannes des Täufers. Die Zeichnung ist correct, auch bei den Verkürzungen der sechs schlafenden Kriegsknechte. Die Madonna, mit dem freundlich blickenden Kinde und den zwei Engeln zur Seite, läßt schon umbrische Anmuth und in den rundlichen Köpfen einen Zug von Perugino erkennen, der auch am auferstandenen Christus haftet. Man fühlt die Nähe Raffaels, den milden Reflex seiner zur höchsten malerischen Freiheit sich durchringenden Gestalt. Die Ausführung ist sehr gewissenhaft, die Farbe klar und harmonisch, der Wurf der Gewänder leicht und flüssig, die Perspective tadellos. Schwunglos und wenig charakteristisch sind die Figuren der hll. Franciscus und Thomas von Aquin, die stark auf Melozzo hinweisen, ebenso wie die Gestalt Gott Vaters und die verkürzte Ansicht der oberen Gruppe. Bedenkt man, wie die älteren Schulen in Gubbio und Fabriano den wissenschaftlichen Problemen der neueren Malerei noch ablehnend gegenüberstehen, so erscheinen Santi's Leistungen als recht tüchtige, um so mehr, da er seine umbrische Natur nicht verläugnet, sondern die Neigung zum Milden, den sanften, religiösen Zug sich nicht verkümmern läßt.

Echt umbrisch ist auch die schöne Figur des hl. Hieronymus im Lateran, ursprünglich in S. Bartolo zu Pesaro, und die thronende Madonna mit Heiligen in der Kirche des Hospitals zu S. Croce in Fano, eine Gestalt voll Anmuth und Seelenreinheit. Nur die ungeschickten Hände erinnern an Melozzo und stören die edle, stilvolle Haltung der Mittelgruppe. Ungleicher ist die Auffassung der Heiligen.

Weniger befriedigt ein zweites Bild Santi's zu Fano, die Heimsuchung Mariä in S. Maria Nuova, welches im Colorit sehr gelitten hat. Die Jungfrau ist auch hier von edler Haltung; Elisabeth erinnert mehr an die Typen der Naturalisten.

1483 ist das Altarbild für die Pieve zu Gradara entstanden, ein Werk, in dem umbrische Zartheit und Milde vorwaltet, besonders in der Haupt-

gruppe, der thronenden Madonna mit Kind, welches einen Vogel in der Hand trägt und lebhaft an Raffael erinnert [1].

Santi verlor im Jahre 1485 seinen Vater und einen Sohn, Raffaels Bruder. Bald danach eröffnete er eine eigene Werkstatt, wo er von nun an allen Aufträgen, die an ihn gelangten, zu entsprechen bemüht war; finden wir doch in den Rechnungsbüchern der Fraternität ‚Corpus Domini' zu Urbino Notizen, daß er sich auch mit Vergolden von Reliefs und Decoriren von Candelabern befaßte [2]. In seinem Hause erblickt man noch die Ueberreste eines lieblichen Fresco's der Madonna mit Kind, welche vor einem Pulte sitzt. Hier mag wohl Santi dem Glück seines Familienlebens Ausdruck verliehen haben, indem er Magia Ciarla und den jungen Raffael nach dem Leben schilderte und mit der Poesie seines Herzens die Gruppe verschönte [3]. Durch seine Heirat hatte er ansehnliche Gönner erworben, und es kamen ihm zahlreiche Aufträge von Tafelbildern zu. So malte er in S. Francesco für Gasparo de' Buffi die thronende Madonna, von vier Heiligen und dem knieenden Stifterpaar verehrt, während Gott Vater oben im Kreise von Engelsköpfen segnend herabschaut und zwei Engel eine Krone über die Mittelgruppe halten [4]. Das Bild ist leider sehr zerstört und schlecht restaurirt, besitzt aber noch manche Reize. Der hl. Sebastian bietet einen correct gezeichneten, nackten Körper, das Stifterpaar erinnert in seiner energischen Auffassung an Piero und Melozzo. Das Colorit ist von pastosem Auftrag auch in den Schatten, im Gesammtton aber ohne Kraft und Tiefe, wie bei den meisten Bildern Santi's. Dagegen weht ein Ton der Andacht und schlichter, hingebender Frömmigkeit durch das Ganze, der den Maler wieder als Umbrier kennzeichnet.

Die Richtung zur Naturtreue findet in der Tafel des Klosters Montefiorentino bei Urbania einen bedeutsamen Fortschritt; dagegen steht die Hauptgruppe der thronenden Jungfrau mit dem in gequälter, unnatürlicher Stellung sich präsentirenden Kinde — welches nur durch die rechte Hand der Mutter am Kopfe gehalten wird — an Liniengefühl und Weihe den genannten Bildern entschieden nach. Lieblich sind nur die musizirenden Engel oberhalb, während die perspectivische Aufstellung der Heiligen wieder höchst solide Kenntnisse verräth [5].

Auf dem Bilde des hl. Sebastian ist die Hauptfigur eine sehr schlanke, feine Gestalt, während die assistirenden neun Mitglieder der Bruderschaft des Malers Tüchtigkeit im Portrait bekunden [6]. Zu den weniger anziehenden

---

[1] Die Inschrift ergibt das Datum 10. April 1483.

[2] Pungileoni p. 114 s.

[3] Passavant, Raffael, I, 40. Das Bild ist von der ursprünglichen Stelle abgenommen und jetzt in einem der oberen Zimmer. Man hat es Raffael zugeschrieben.

[4] Jetzt in der städtischen Galerie.

[5] Gemalt für C. Pianiani, 1489. [6] Städtische Galerie.

Bildern gehört die thronende Madonna der Familie Matarozzi, jetzt im Berliner Museum.

Im October des Jahres 1491 hatte Santi die Mutter, seine Gattin Magia und eine kurz vorher geborene Tochter verloren. 1492 schritt er zu einer zweiten Ehe mit Bernardina di Piero di Parte. Sein bester Trost nach so herben Verlusten blieb der kleine Raffael, dem er alle Sorgfalt widmete. Aber auch die zweite Ehe war für Santi von kurzer Dauer, denn schon im Juli 1494 erkrankte er heftig und starb am 1. August. Sein zweites Testament ist vom 27. Juli desselben Jahres[1]. In der Franziskanerkirche zu Urbino hat man ihn beigesetzt. Evangelista da Pian di Meleto, des Meisters Gehilfe, sorgte für die Bestattung und Ausführung des letzten Willens. Als Vormund des verwaisten Raffael war Santi's Bruder, Don Bartolommeo, bestellt worden.

Luca Signorelli.

Während Piero degli Franceschi und seine Nachfolger trotz aller Einwirkung der Florentiner doch eine Sonderstellung bewahren, kehrt Luca Signorelli ganz entschieden in die Bahn jener Schule zurück[2]. Daß er seine Malweise dem Piero verdankt, als dessen Schüler ihn Vasari und Pacioli, der große Mathematiker, bezeichnen, ist unzweifelhaft. Von ihm erhielt er Anleitung zu jenen gründlichen anatomischen Studien, welche ihn befähigten, die gelehrte, aber ungefüge Kunstsprache seines Lehrers dramatisch zu gestalten und der wissenschaftlichen Richtung die Wege zu Michelangelo hin zu bahnen. Seine eigenthümliche Kraft liegt in der Darstellung des Nackten, und obgleich eine ungestüme Natur ihn oft über die Grenzen des Maßvollen und Schönen hinaustreibt, weiß er doch immer die schwierigsten Probleme der Verkürzung und Bewegung mit höchster Wahrscheinlichkeit für die Existenzkraft seiner Personen zu lösen und den menschlichen Organismus mit einem Verständniß der treibenden Factoren darzustellen, daß uns seinem Stil gegenüber erst völlig der Sinn des Vasari'schen Wortes ‚terribile' aufgehen kann.

---

[1] Vasari IV, 395 s. Daselbst Auszüge aus dem Testament. Es ist bekannt, wie streitsüchtig Bernardina sich bezeigte und wieviel Raffael deshalb von seiner Stiefmutter zu leiden hatte. Nur sein mütterlicher Oheim, Simone di Battista Ciarla, nahm sich seiner Erziehung an, weshalb er ihn in seinen Briefen ‚carissimo quanto padre' nennt.

[2] Waagen, in Raumers Historischem Taschenbuch 1850, S. 471 ff.: über Andrea Mantegna und Luca Signorelli. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879. Mancini (Notizie sulla chiesa del Calcinaio etc., Cortona 1868) enthält Nachrichten über die Aemter Luca's; Vasari (III, 707 ss.) die Chronologie seiner Werke. Vgl. auch Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 117 f., und Vischer, Signorelli in Gotha, in dessen ‚Studien' 1886, S. 150 f. Manni, Vita di L. Signorelli (Raccolta Milanese di varj opuscoli, I, 29 ss.). Abgedruckt bei Vischer, Signorelli.

Indem er so der inneren Lebenskräfte im Einklang mit der äußeren Bewegung Herr wird, ist er nur mit Leonardo und Michelangelo zu vergleichen, aber es fehlt ihm des ersteren Sinn für Schönheit der Linie und geistige Vollendung der Composition. In seinen Wandbildern spricht er kühne Gedanken aus, aber ohne Farbenreiz, in schroffen Gegensätzen von Licht und Schatten, mit wuchtiger Zeichnung und schroffer Betonung des Wesentlichen, ohne die Ruhe und Würde Masaccio's. Gigantische Kräfte entfesselnd, vermag er nicht, gleich Giotto, durch ein höheres Element sie dem Ausdruck einer Idee unterzuordnen. Wie Michelangelo kann er nur im Frescowerk dem Drange seiner ungestümen Natur, der großen inneren Fülle entsprechen; seine Tafelbilder entbehren, bei dunklem, schwerem Gesammtton, alles zarteren poetischen Reizes. Piero's rohe Typen kehren hier oft wieder.

Zu dem Einfluß Piero's tritt ohne Zweifel schon früh derjenige der malenden Goldschmiede und Plastiker: Antonio Pollajuolo, Verrocchio werden für ihn bestimmend, und wenn seine Zeichnungen Aehnlichkeit mit denen Leonardo's haben, so weist dies auf die gemeinschaftliche Quelle des Verrocchio hin.

Luca Signorelli ist um 1441 in Cortona als Sohn des Egidio di Luca di Ventura Signorelli und einer Schwester des Lazzaro Vasari geboren. Etwa zehnjährig kam er zu Piero, während derselbe den Chor von S. Francesco in Arezzo ausmalte, wo Luca im Hause seines Oheims Lazzaro sich aufhielt. Seine erste Thätigkeit weist nach den Marken hin, und die früheste urkundliche Nachricht stammt vom Jahre 1470, in dem er eine Orgel für die Compagnia delle Laudi in S. Francesco zu Cortona bemalte [1]. Neun Jahre später tritt er daselbst als Mitglied des Rathes auf, dann als einer der Prioren, ist aber vielfach in künstlerischen Aufträgen abwesend. Volterra, Loreto, Florenz, Rom, Siena und andere Städte Mittelitaliens sehen ihn abwechselnd in Thätigkeit, bis dieselbe im Jahre 1523 zu Cortona endigt. 1472 malte er in S. Lorenzo zu Arezzo und 1474 beendigte er ein Fresco im Stadthaus von Città di Castello, die thronende Madonna, mit den hll. Hieronymus und Paulus, welches im Erdbeben von 1789 unterging. In Florenz trat er Lorenzo de' Medici näher, dem er, nach Vasari, ‚eine Leinwand mit Gruppen unbekleideter Götter' bemalte. Die ‚Erziehung des Pan', jetzt im Museum zu Berlin, entspricht ganz dieser Richtung und verräth gründliche Modellstudien, läßt aber doch einen Zusammenschluß und geistigen Mittelpunkt vermissen. Für Lorenzo malte er dann jenes aus der Villa zu Castello in die Uffizien übertragene Altarbild, welches in der Bewegung der Madonna zu dem stehenden Kinde hin ein unfreies Motiv bietet, während die nackten Gestalten im Hintergrunde, ganz wie bei Michelangelo, die Würde des Gegenstandes beeinträchtigen [2]. Einige andere Madonnenbilder sind in Florenz entstanden: jenes im Pitti [3], mit Katharina und Joseph; das im Palast Corsini, mit

[1] Vasari III, 684, nota 1. [2] Uffizien Nr. 36. [3] Pitti Nr. 355.

Hieronymus und Bernhard, ein Rundbild wie das vorige; zwei weitere Rundbilder im Besitz der Familie Ginori[1]. Zartere Reize gehen diesen Werken ab, in denen das Studium Filippino's und Botticelli's nachklingt.

Der Aufenthalt Signorelli's in Rom wäre, nach Vischer, in die Jahre 1482—1483 zu setzen[2]. Sein Werk in der Sixtinischen Kapelle ist das letzte Bild aus der Geschichte des Moses, und, wie Sandro Botticelli und Cosimo Rosselli, hat auch er mehrere Episoden in einem Rahmen vereinigt.

Wir sehen hier die letzten Thaten des großen Führers der Juden und seinen Tod; den Vordergrund nimmt die Verleihung des Hirtenstabes an Aaron und die Verkündigung des Gesetzes ein; in weiter Gebirgslandschaft erblickt man fern Moses, dem ein Engel das verheißene Land zeigt; wie er mühsam am Stabe seinen Weg sucht und von Engeln bestattet wird. Einzelne Figuren im Zeitcostüm und ein nackter, sitzender Jüngling sind nur da, um des Malers Bedürfniß nach Anatomie und Körperstellungen genugzuthun. Ghirlandajo's Ebenmaß und ruhige Würde hat er zwar nicht erreicht, aber doch sehr lebensvolle, energische Haltung; zu Perugino's heiterer Anmuth bietet er einen entschiedenen Gegensatz.

Von hier aus ging er nach seiner Vaterstadt zurück und gelangte dort zu hohem Ansehen, denn er ist hier bis an seinen Tod nicht weniger als 70mal zu bürgerlichen Aemtern gewählt worden, vertrat auch die Stadt als Gesandter[3]. 1488 ertheilte ihm Città di Castello das Ehrenbürgerrecht, und 1491 berief man ihn nach Florenz, um seinen Rath wegen der Domfassade zu hören. Auch in Volterra ehrte man ihn mit bedeutenden Aufträgen. In das Jahr 1497 fällt eine Arbeit im benachbarten Kloster Montoliveto, ein Freskencyklus aus dem Leben des hl. Benedikt im westlichen Flügel des Kreuzganges, in dem er sich auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft zeigt. Bei dem sehr schadhaften Zustande dieser Bilder ist das Studium jedoch erschwert. Das erste hat Sodoma vollendet, das letzte stammt von Riccio und das vorletzte ist fast ganz erloschen, so daß nur acht Fresken übrig bleiben, welche lebenskräftige Gestalten und einzelne schöne Motive erkennen lassen, so die Scene, wo Totila sich vor Benedikt demüthigt. In den rundlichen, weichen Frauenköpfen spricht sich noch umbrische Gefühlsweise aus. 1498 ging Signorelli nach Siena, wo er für S. Agostino ein Altarbild malte, dessen Seitenstücke jetzt im Berliner Museum zu finden sind[4]. Wir sehen hier Heilige unter buntbemalten Hallen gruppirt, durch die man in eine weite Landschaft blickt. Das Hauptwerk des Malers in Siena bildete jedoch die Ausschmückung des Palastes Pandolfo Petrucci's, des Beherrschers der Commune[5]. Die Motive waren aus der Geschichte und Mythologie ent-

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 7. [2] A. a. O. S. 88.

[3] G. Mancini, Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, ibid. 1868.

[4] Berlin Nr. 79. [5] Della Valle, Lettere, III, 320.

nommen, so die Verleumdung des Apelles, die Schule des Pan (nach dem oben erwähnten Staffeleibilde), der Triumph des Amor, Coriolan, die Flucht des Aeneas aus Troja[1].

Am 5. April 1499 hatte man in Orvieto den Plan gefaßt, zur Ausmalung der von Fra Giovanni unvollendet gelassenen Kapelle im Dom ‚den in ganz Italien berühmten Meister Lucas von Cortona' zu berufen. Im ersten Contract war nur die Beendigung der Deckenmalerei ins Auge gefaßt, aber am 27. April 1500 wurde der ganze zur Ausschmückung bestimmte Raum ihm übergeben. Zuvor war Perugino in Aussicht genommen, aber derselbe hatte es schließlich abgelehnt[2]. Bis zum September 1502 scheint die genannte Decoration der Kapelle fertig geworden zu sein. Signorelli's Honorar dafür belief sich auf 755 Ducaten.

Mit den Fresken Angelico's, nach dessen Zeichnung Signorelli am südlichen Gewölbe die Apostel und Engel mit den Passionswerkzeugen vollendete, enthalten diese Malereien einen Cyklus der letzten Dinge: den Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies. Unterhalb in der Nische sieht man die Grablegung Christi und innerhalb eines sich herumziehenden Marmorsockels Dichter in Rundbildern, umgeben von kleineren Compositionen aus der Göttlichen Komödie, allegorischen und decorativen Charakters. Das Ganze präsentirt sich in üppigem Renaissance-Rahmen. Schon durch Umfang und Figurenreichthum bilden diese Malereien eines der bedeutendsten Monumente des Quattrocento, dann aber spricht sich in ihnen eine so kühne Erfindung, eine so packende Lebenswahrheit aus, daß sie durch völlige Beherrschung der nackten Gestalt, durch heroische Kraftfülle und malerische Plastik als Repräsentanten moderner Auffassung dieser überzeitlichen Objecte zu betrachten sind. Signorelli bekundet sich hier als Vorläufer Michelangelo's. Die Renaissance hat in ihm ihr erstes entscheidendes Wort gesprochen, wie sie sich den in der idealen Auffassung des Trecento raumlos gedachten erhabenen Ereignissen gegenüber verhalten würde. Ob wir uns aber durch solche Wucht der Formsprache dem überzeitlichen Schlußdrama gegenüber, in dem göttliche Kräfte wirksam sind, näher gebracht fühlen, als es durch die Meister des Trecento geschehen ist, bildet eine Frage, die sicher zu Gunsten der letzteren entschieden werden muß. Die Anordnung in Reihen mit idealen Typen, wie sie Orcagna und Fra Angelico zur höchsten Feinheit durchbildeten, wird sich immer mehr der Glaubenswahrheit nähern, als diese titanenhafte Entfaltung körperlicher Kraft, des Muskelapparates und der Schreckensherrschaft im Sinne antiker Mythe eines Gigantensturzes. Wer Signorelli's streitende

[1] In der Galerie von Siena die ‚Flucht des Aeneas', auf Leinwand übertragen, dann die ‚Lösung von Gefangenen' (vielleicht durch Scipio). Bei Mr. Leyland in Liverpool ‚Coriolan, von den Seinigen um Schonung gebeten'; in der Galerie zu London ‚Amors Triumph'.

[2] Documente bei Luzi, Duomo di Orvieto, N. CXVI—CXXIV.

Engel im Fresco der Verdammten prüft, wie sie, Landsknechten gleich, fest auf Wolkenpostamenten stehen, und sie mit Giotto's oder Orcagna's luftigen, wallenden Schaaren vergleicht, wird nicht verkennen, wie sehr die Renaissance durch das Vordrängen der Naturkraft jene höchsten Probleme der Geistesmalerei schädigen mußte, ja schließlich, trotz aller Schärfe der Charakteristik, niemals jenen großartigen, feierlichen und überirdischen Eindruck erreichen konnte, den wir vor Giotto's letztem Gericht in Padua, vor Orcagna's Bild in der Strozzi-Kapelle, vor jenem im Camposanto zu Pisa, ja auch vor byzantinischen Werken, z. B. im Dom von Torcello, empfinden. Um Dinge auszusprechen, für welche die menschliche Zunge nur schwache Vergleiche hat und sich der apokalyptischen Bilder bedienen muß, bedarf es vornehmlich des engen Anschlusses an transcendentale Wahrheit, sich verständlich zu machen. J. Burckhardt hat dies richtig empfunden, wenn er bemerkt: ‚Die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zeigt sich hier in ihrer Beschränkung groß; sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniß collectiv aus; nur mäßig, aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden.'[1]

Jede rundbogige Wand der quadratischen Kapelle wird von einer der großen Compositionen eingenommen, die in gewisser Höhe oberhalb des gemalten Sockels anfangen. Die erste, links vom Eingang, zeigt den Sturz des Antichrist, der, dem Erlöser an Figur ähnlich, von einem Postament herab den Menschen der letzten Zeit predigt und sie verlockt. Die umstehende Menge theilt sich in die Güter, die er anbietet; links sieht man Marterscenen der Diener Gottes und dahinter den Sturz des Antichrist durch einen Engel. Am Sockel finden wir Dante's Portrait, daneben, Grau in Grau, Scenen aus der Commedia.

An der Eingangswand schließt sich daran, und zwar mit guter Benützung des Raumes, der Sturz der Verehrer des Antichrist, welche in verschiedenen Gruppen mit allen Geberden des Entsetzens zu Boden sinken, während links die Ankunft des jüngsten Tages durch Hinweis auf Vorzeichen angedeutet ist.

Die folgende Wand zeigt die Auferweckung der Todten, durch mächtige Engelsfiguren mit Posaunen eingeleitet. Vom Tone des Gerichtes belebt, erheben sich Gerippe und Körper aus dem Schoß der Erde, theils stehen sie schon aufrecht und preisen in Geberden das neuerlangte Leben. Im unteren Sockel befindet sich eine Pietà.

Auf der dritten Wandfläche vollzieht sich der Sturz der Verdammten. In der Luft sieht man drei gewappnete Engel, darunter die in allerlei Fratzen sich auf die Verurtheilten stürzenden, sie fortschleppenden, knebelnden und peinigenden Teufel.

---

[1] Cicerone II, 2, S. 543.

Die Fenstermauer wird unten durch den Altar bedeckt; im Streifen links geleiten Engel die Erwählten zum Himmel empor, rechts öffnet sich der Höllenschlund. Charon im Nachen erwartet die von einem Fahnenträger geleitete Menge.

Als letzte Composition, der Predigt des Antichrist sich anschließend, erblicken wir die Vereinigung der Seligen, welchen Engel ihre Kronen überreichen und den Weg zu den Gefilden des Paradieses weisen. An die Decke der Kapelle malte Signorelli zu Fra Angelico's Chor der Patriarchen: Maria mit den Aposteln, Engel mit Leidenswerkzeugen und Posaunen, Martyrer, Kirchenlehrer, Patriarchen und Jungfrauen [1].

Ergreifend zumal sind jene Scenen, wo Signorelli die ihm eigene wuchtige Kunstsprache zu richtiger Geltung bringt: Sturz der Verdammten und Genossen des Antichrist. Hier ist in Bildern des Schreckens wohl das Höchste an Naturwahrheit geleistet, was die Zeit überhaupt vermochte. Am wenigsten bleibt eine so derbsinnliche Auffassung den Seligen und Engeln gegenüber wirkungsvoll. Die gewappnet, kühn und breitspurig dastehenden Engel sehen durchaus wie irdische Soldaten aus, ohne Schwung und Adel der Bewegung: materielle Kraft macht sich allein geltend, und es ist dadurch nicht gerechtfertigt, daß einer so gewaltigen muskelstarken Horde nur drei Kämpfer siegreich gegenüberstehen. Das geistige Element tritt eben nicht hervor, um so etwas glaublich zu machen. Hätte Fra Angelico 50 Jahre vorher die Ausmalung der Kapelle vollendet, er würde im Anschluß an die kirchliche Tradition diese geistigen Zustände, die Freude der Seligen, die überirdische Schönheit des Geisteshеeres gewiß in unsterblichen Zügen voll innerer Wahrheit angedeutet haben; im Sturz des Antichrist, der Verdammten, wäre sein Pinsel an Charakteristik freilich zurückgeblieben. Signorelli bereitet uns darin auf den Maler des letzten Gerichtes in der Sixtinischen Kapelle vor: er nöthigt uns Bewunderung ab vor seiner Genialität, aber er vermag uns nicht jene reine, trostvolle Freude zu schenken, wie ein Fra Angelico. Sanft, aber sicher führt uns dieser erhabene Geist in das Reich der Vollendeten, wohin die Spitze des christlichen Kunstwerkes zielt, und macht uns den Weg wie die Mittel vergessen, durch die er uns Himmlisches nahe gebracht, denn er selbst tritt bescheiden zurück, um göttliche Thaten sprechen zu lassen.

Signorelli's erster Aufenthalt in Orvieto scheint nicht länger als zwei Jahre gedauert zu haben [2]; 1504 kehrte er jedoch dahin zurück, um einiges zu vollenden. In den nächsten Jahren besuchte er häufig Siena, wo er auch

---

[1] Kupferstiche bei P. della Valle, Storia del Duomo d' Orvieto, Roma 1791.

[2] 1502 ist er zum Prior in Cortona gewählt und vollzieht im Juli eine Schenkungsurkunde. Im October 1503 ist er wiedergewählt, bleibt aber abwesend. Vgl. die Notizen bei Mancini in den Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, ibid. 1868.

Zeichnungen für den Fußboden des Domes entwarf, die aber nicht zur Ausführung kamen. Die Reihe seiner Tafelbilder aus dem sechzehnten Jahrhundert eröffnet die ‚Beweinung Christi' im Dome zu Cortona, von 1502, früher in S. Margherita, eine Composition, die in ihrer großen breiten Anlage an die Wandbilder in Orvieto erinnert. Dann die Madonna aus S. Trinità in Cortona, jetzt in der Akademie zu Florenz, mit der Trinität oben und den großartigen, sitzenden Gestalten der zwei Kirchenväter auf den Staffeln des Thrones, nebst den zwei Erzengeln Gabriel und Michael zur Seite.

1508 hatte Pinturicchio seine Arbeiten in der Bibliothek der Piccolomini vollendet, und Signorelli während zweier Sommermonate zu Cortona seines Amtes im Rathe gewaltet. Da berief Papst Julius II. den Pinturicchio, Perugino, Sodoma und Signorelli nach Rom, die vaticanischen Zimmer zu malen. Dort verkehrten sie im Hause Bramante's, wo auch der junge Raffael Gastfreund war, dessen aufgehender Stern sie bald überstrahlte. So mußten sie denn heimwandern, und ein Theil ihrer Arbeiten wurde vernichtet, um Platz zu gewinnen für den Genius des Urbinaten. Mit Perugino und Pinturicchio kehrte Signorelli nach Siena zurück. Seine letzten Jahre verbrachte er zumeist in und um Cortona, wo eine Reihe von Altarbildern entstand, so das heilige Abendmahl, jetzt im Dome zu Cortona, eine hervorragende, pyramidal aufgebaute Composition. Signorelli hat hier nach dem Vorbilde des Justus von Gent den liturgischen Act, die Spendung des heiligen Sacramentes, dargestellt: Christus schreitet durch die Gruppen der Apostel und reicht ihnen die Hostie, wobei Judas die seinige in die Tasche steckt. Das Bild ist inschriftlich vom Jahre 1512. An Großartigkeit steht die Kreuzabnahme aus dem Jahre 1515, für La Fratta bei Perugia gemalt, diesem nach. Der Aufbau der Composition in ihrem modernen Charakter ist übrigens für Daniele da Volterra, Sodoma, Correggio, auch für Rubens und van Dyck Muster geworden. In Florenz bewahrt die Akademie einen Gekreuzigten mit der knieenden Magdalena [1], von düsterem Farbenton, auf Leinwand, vermuthlich einst Kirchenfahne; dann eine Staffel mit dem heiligen Abendmahl [2], dem Einzug Christi in Jerusalem und der Geißelung, ein kühn und frei behandeltes Werk, ohne jede religiöse Stimmung, wohl aus sehr später Zeit. Die Uffizien besitzen ein Rundbild der heiligen Familie [3], in schwerem Stil gehalten, mit derben Figuren, und eine Staffel mit der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige, ein gutes und echtes Bild [4].

Luca machte sein Testament ‚corpore languens' am 13. October 1523 und starb im folgenden Monat oder Anfang December. Er hatte drei Söhne, Antonio, Maler, Pier Tommaso und Polidoro, letzterer vielleicht ein natürlicher Abkömmling, da er im ersten Testament von 1502 nicht genannt ist.

---

[1] Saal d. ält. Gem., Nr. 6. [2] Saal d. klein. Gem., Nr. 1.
[3] Uffizien Nr. 1291. [4] Uffizien Nr. 1298.

Polidoro war mit ihm zu Orvieto, als er im Dom malte, vielleicht iſt er der 1506 geſtorbene Sohn[1]. Gegen 1502 iſt Antonio ſchon nicht mehr am Leben. Tommaſo überlebte den Vater. Signorelli's Neffe, Francesco, war ſein Schüler und unterſtützte ihn in Orvieto. Von deſſen Hand findet ſich im Saale des Stadthauſes zu Cortona ein Rundbild der Madonna mit Heiligen vom Jahre 1520, eine zweite Tafel im Chor des Domes daſelbſt. Er lebte noch um 1560.

Es iſt erklärlich, daß die originale, großartige Malweiſe Signorelli's eine Schule oder beſondere Nachfolger nicht zu erzeugen vermochte.

B. Die Sieneſen des Quattrocento.

War ſchon im Trecento der ſieneſiſchen Malerei das Verſenken in contemplatives Gemüthsleben eigen, abweichend von der in Florenz, welche thatkräftig das Leben zu erfaſſen ſuchte, ſo mußte dieſer Unterſchied um ſo mehr hervortreten, als im folgenden Jahrhundert dieſes eine Reihe ſo originaler als großartiger Künſtlergeſtalten hervorbrachte. In dem Maße als die Tendenzen der neueren Malerei auch Siena berührten, war durch ihren materiellen Charakter hier eher eine Trübung als eine Fortentwicklung möglich, indem man an den traditionellen Kunſtformen und der aus dem Byzantinismus hervorgegangenen ernſten, kirchlichen Auffaſſung feſthielt. Für die Plaſtik erſtand in Giacomo della Quercia[2] allerdings eine originale Kraft, die faſt ein Jahrhundert lang belebend auf die Nachfolger wirkte; nicht ſo in der Malerei: hier hielten die Künſtler, ſelbſt diejenigen, welche als Bildhauer im Anſchluß an della Quercia der neueren Auffaſſung huldigten, feſt an dem Ueberlieferten, am Goldgrunde, an der ſauberen, miniaturhaften Ausführung, ſogar an der gothiſchen Form der Tafelbilder. Infolge dieſer Zurückhaltung trat eine gewiſſe Monotonie bis zu knöcherner Starrheit ein, während Probleme dramatiſchen Charakters ſich einer befriedigenden Löſung entziehen mußten. Die Fortſchritte der Perſpective, Modellation, des Helldunkels wagen ſich andeutend hervor. Die Tempera bleibt in ungeſtörtem Rechte, um ſo mehr, da die Künſtler nur ſelten zu größerer Thätigkeit berufen wurden. Dennoch irrte Rumohr[3], als er die Malerei jener Zeit für ſo nichtig erachtete, daß er ſie weder einer Forſchung noch Beachtung für werth hielt, ‚da er ſich nur mit der Entwicklung des künſtleriſchen Geiſtes, nicht aber mit deſſen Krankheiten

[1] Vasari III, 691, nota 2.

[2] Geboren 1371, geſtorben 1438, hat Giacomo faſt ein halbes Säculum mit großem Fleiß in ſtattlichem Wachſen und Blühen gearbeitet. Seine Weiſe vererbte ſich zumal auf Sano di Matteo und Antonio Federighi, die Nebenbuhler Roſſellino's in der Gunſt der Piccolomini, denen Siena und Pienza ihre damaligen baulichen Verſchönerungen danken.

[3] Ital. Forſch. II, 313, Anm.

beschäftigen wollte'; denn die besseren Werke jener Epoche besitzen immerhin Eigenschaften, die mit dem liebevollen Versenken in den Stoff, mit religiöser Innigkeit der Empfindung, mit Zartheit und Grazie, Naivität und pietätvoller Behandlung der heiligen Geschichte unzertrennbar vereinigt sind. Der Adel frommen Geisteslebens erhebt sie auch inmitten einer realeren Zielen geweihten Kunstwelt zu eigenartiger Bedeutung, und es ist sicher, daß viele jener Bilder, z. B. die liebliche Madonna mit Engeln von Benvenuto di Giovanni in der Akademie zu Siena, einen Zauber an sich tragen, der neben den Werken großer Realisten seine Wirkung nicht verfehlt; man müßte denn in der Kunst nicht die Offenbarung eines höheren unsterblichen Geistes, ein Ringen nach ewigen Idealen, sondern nur den Proceß handwerklicher Naturnachahmung suchen. Von diesem Standpunkt aus würde allerdings eines der leblosen Modelle Piero's della Francesca mit seinem Verneinen aller Schönheitsgesetze, bei richtiger Zeichnung und coloristischer Durchbildung die gesammte sienesische Malerei des Quattrocento hinter sich lassen.

Den Uebergang aus der vorigen Epoche bildet Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, der zuerst 1428 im dortigen Malerverzeichniß erscheint. Er gleicht in seiner Kunstweise, wie die Crucifixe in S. Maria de' Servi und in der Akademie von Siena[1] beweisen, auch der Temperatechnik nach, noch sehr den Trecentisten, so daß man ersteres Werk dem Ugolino zuschreiben konnte. Mit seinem Namen bezeichnet ist nur das Wandbild an der Porta Romana, das er, vom Tode überrascht, nicht vollenden konnte. Es stellt die Krönung Mariä dar, umgeben von Heiligen, Engeln und Propheten, ist aber nur noch fragmentarisch erhalten. Lange, hagere Figuren bewegen sich in manierirten Stellungen, während die Köpfe verzerrten Ausdruck, die Gewänder eine Last von Ornament an sich tragen. So erscheint der Maler als Vertreter einer starren, byzantinisirenden Richtung, die schon Cimabue überflügelt hatte. Noch niedriger steht Pietro di Giovanni Pucci, dessen häßliche Typen noch ungefälligere Conturen und düsteres Colorit an sich tragen, wie das Altarbild des hl. Bernardin in der Akademie[2] darthut. Sein Schüler Sano di Pietro (1406—1481) verbessert Typen und Ausdruck seines Lehrers, und liefert eine große Zahl von Tafelbildern, von denen die Akademie allein 47 besitzt. Der Beginn einer neueren Richtung knüpft sich an Domenico di Bartolo, geboren am Anfang des Jahrhunderts zu Asciano[3], seit 1428 zünftig, von dem bis gegen Mitte des Jahrhunderts Nachrichten vorliegen. Bekannter wurde er erst 1434, als es

[1] Nr. 42. Aehnlich das Bild im Louvre, Nr. 212.

[2] Nr. 145. Inschrift: ‚Petrus Johannis p.' Cfr. Milanesi, Docum. Sen., II, 244. Della Valle (Lettere II, 197) nennt zwei Wandbilder von ihm.

[3] Doc. Sen. II, 172. Vasari macht ihn zu einem Neffen und Schüler des Taddeo Bartolo. Vgl. Vasari II, 40 s. die Notizen Milanesi's. Nach Milanesi soll er 1449 gestorben sein.

ſich darum handelte, ein Bild des Kaiſers Sigismund dem Bodenmoſaik des Domes einzuverleiben, nachdem jener Siena beſucht hatte. Domenico beſaß eine Statue oder Zeichnung, welche dem Kaiſer ähnelte, und ſo erhielt er den Auftrag. Dieſem folgten dann andere, und innerhalb der Jahre 1435 bis 1439 entſtand eine Anzahl von Bildern für die Domſacriſtei, ein Altarbild für S. Agoſtino in Asciano und ein anderes für Perugia, jetzt in der ſtädtiſchen Galerie daſelbſt, inſchriftlich vom Jahre 1488. Magere Geſtalten, brüchige Gewänder und tiefgeſtimmter, rother Fleiſchton ſind dieſem Bilde eigenthümlich, welches als das erſte in einer umbriſchen Stadt Beachtung verdient, von der eine neue Richtung der italieniſchen Kunſt ausgehen ſollte. Die alterthümliche Form der Eintheilung iſt noch beibehalten: fünf im Spitzbogen geſchloſſene Tafeln, deren Hauptgruppe Maria mit Kind und die knieende Stifterin ausmachen. Im Jahre 1444 hatte Domenico ſieben Compoſitionen an den Wänden der Pilgerherberge des Hoſpitals della Scala vollendet, Scenen aus dem Leben darin, als: Krankenwache, Almoſenſpende, Hochzeit der Findlinge, päpſtliche Indulgenz für den Neubau des Hoſpitals und eine Mater misericordiae. Alle bis auf die letzte ſind, obwohl ſehr ſchadhaft, erhalten und laſſen die Schwäche der ſieneſiſchen Kunſt ſolchen Motiven rein praktiſchen Lebens gegenüber erkennen. Ebenſo ungeſchickt wie die Gruppenbildung ſind die Figuren ſelbſt in Stellung und Geberde. Lineare Perſpective bleibt noch gänzlich mißachtet, das Colorit wirkt unerfreulich, dazu kommt Ueberladung der Gewänder mit Schmuck, welcher das Ganze noch plumper erſcheinen läßt. Mit dem Jahre 1444 hören die Nachrichten über Domenico's Thätigkeit auf. Vaſari kannte nur zwei Bilder dieſes Malers, in S. Trinità und im Carmine zu Florenz; beide ſind nicht mehr vorhanden [1].

Neben Domenico hat übrigens auch Priamo, der Bruder Giacomo's della Quercia, im Pellegrinaio gearbeitet, deſſen unkluge Uebernahme von ſeines Bruders Erbſchaft und Verpflichtungen ihn ſchließlich in Armuth brachten [2]. Das Wandbild im Hoſpital iſt nur eine geringe Compoſition, die den Priamo ſeinem hochbegabten Bruder gegenüber als Stümper erſcheinen läßt [3].

Begabter als Domenico iſt Lorenzo di Pietro, der als Baumeiſter, Bildhauer und Maler thätig war, dabei eine Werkſtatt als Goldſchmied unterhielt [4]. Als Zeitgenoſſe Domenico's und Pietro's 1412 geboren, trat er 1428 in die Zunft und iſt gleich am Anfang ſeiner Laufbahn in den drei Schweſterkünſten beſchäftigt; aber erſt ſeit 1439 haben wir beſtimmtere Nachricht, indem er mit Sano di Pietro eine Tafel der Verkündigung für den Dom lieferte. 1442 folgten die Arbeiten im Hoſpital und eine Figur des auferſtandenen Chriſtus für den Hochaltar des Domes, die verloren iſt [5].

---

[1] Vasari II, 41. [2] Vgl. über dieſe Verhältniſſe Doc. Sen. II, 178—191.
[3] Doc. Sen. II, 278, 283. [4] Vgl. die ‚Vita' bei Vasari III, 75 s.
[5] Doc. Sen. I, 49; II, 367, 369—388.

Ueberreste der nachträglich von Domenico vollendeten Bilderreihe im Hospital sind noch vorhanden und zeigen inmitten einer Architektur, die nicht ohne perspectivisches Wissen construirt ist, den knieenden Stifter, neben ihm eine Leiter, zur Madonna hinaufführend, welche die Pfleglinge der Anstalt erwartet. Daneben die Almosenspende[1]. Lorenzo führt auch den Namen Vecchietta, vermuthlich wegen der ältlichen Gesichter und Figuren, die er auf seinen Bildern bevorzugte. Daß er den Domenico in seiner Leistung überragt, ist zweifellos; überhaupt kann man ihm großartige Auffassung und tiefe Empfindung nicht absprechen, obgleich uns manche seiner Figuren durch verfallene Züge und Perrücken entschieden abstoßen[2]. Die Malereien in der Sacristei des Hospitals, welche neuerdings unter der Tünche hervorgekommen sind, lassen die Begabung des Malers in einem günstigen Lichte erscheinen, ebenso wie die Deckenbilder und ein Theil der Bemalung in der Tribuna von S. Giovanni, aus den Jahren 1449—1450. Vecchietta war nicht nur bei zahlreichen künstlerischen Untersuchungen beschäftigt, sondern genoß auch hohes Ansehen in seiner Vaterstadt. Trotz seiner Klagen der Steuerbehörde gegenüber, daß das Schicksal ihm Ungemach bereite, kann man doch annehmen, da er Eigenthümer von Land und mehreren Häusern war, daß diese Klagen übertrieben gewesen seien.

Zwei Altarbilder aus jener Zeit sind noch erhalten, eine Madonna mit Heiligen, von 1447, jetzt in den Uffizien[3], und eine Himmelfahrt Mariä im Dom von Pienza, ein stattliches, goldstrahlendes und farbenreiches Werk mit Giebelaufsatz und Inschrift, wobei der Maler sich ‚sculptor' nennt[4]. Beide gehören zu den besten Arbeiten Vecchietta's: die Gestalten sind frisch, anmuthig und natürlich bewegt; auf dem zweiten Bilde sehen wir einige schöne Engel.

1460 hatte die Behörde in Florenz den Maler an Goro Piccolomini empfohlen, damit er ihn zum Neubau des päpstlichen Absteigequartiers in Vorschlag bringe. Aber Pius II. zeigte weniger Vertrauen zu den Leistungen Vecchietta's, und so wurde Antonio di Federigo bestimmt, wodurch Lorenzo sich so entmuthigt fühlte, daß er Siena verlassen wollte. Doch verschaffte man ihm zum Trost einige andere Aufträge, so zu Wandbildern im Stadthause, die ihn wieder beruhigten[5]. Einige Reste davon sind noch erhalten. 1462 hatte er zwei Statuen für die Loggia della Mercanzia vollendet, die einst dem

---

[1] Inschrift: ‚Laurentius de Senis.'

[2] Vgl. die Ansicht von Förster, Ital. Kunst, III, 402 f., welcher die Bedeutung des Künstlers gegen Crowe und Cavalcaselle's absprechendes Urtheil mit Recht hervorgehoben hat. [3] Corridor, Nr. 27.

[4] Während er sich hier ‚sculptor' nennt, schreibt er auf seine plastischen Arbeiten ‚Opus Laurentii pictoris'. Vgl. die eingehende Beschreibung bei Förster, Ital. Kunst, III, 406 f., auf Autopsie beruhend. Eine Wiederholung des schönen Bildes findet sich übrigens in der Pinakothek in München, Kab. XIX, dort als ‚Gentile' bezeichnet.

[5] Doc. Sen. II, 308.

Antonio di Federigo zuerkannt waren; 1467 lieferte er das Erzbild des Mariano Soccino[1], dann mehrere Silberstatuen für den Dom; 1476 erbot er sich, eine Madonna mit Heiligen für das Hospital zu malen und eine bronzene Christusstatue zu fertigen, wenn man ihm eine Kapelle daselbst einräumen und mit seinem Namen bezeichnen wolle. Er erklärte sich auch bereit, nach dem Tode seiner zweiten Frau das gesammte Eigenthum dem Hospital zu vermachen. Dies wurde angenommen: beide Werke — die Bronzestatue zugleich Vecchietta's beste Leistung im Guß — kamen zur Ausführung und sind, erstere im Dom, das Tafelbild in der Akademie, noch jetzt vorhanden[2]. Die Composition des letzteren zeigt Maria mit dem Kinde, umgeben von Petrus, Paulus, Cosmas und Damian. Der Künstler nennt sich hier selbst Vecchietta[3].

Mehr als Baumeister denn als Maler bedeutend ist Francesco di Giorgio (1439—1506), der mit Neroccio di Bartolommeo gemeinsam arbeitete. Aus seinem Stil, der sich durch manierirte, überschlanke und hagere Figuren, Ueberladung mit Ornament und Beiwerk, wie durch Mangel an Plastik und flaues Colorit auszeichnet, könnte man schließen, daß er Vecchietta's Schüler gewesen ist. Die Akademie in Siena besitzt von ihm eine Geburt Christi, aus dem Jahre 1475, und eine Krönung Mariä, von wenig ansprechendem Charakter[4]. Seinen Stil repräsentiren dann noch sieben bis acht nicht beglaubigte Tafelbilder in Siena und eine Staffel in den Uffizien zu Florenz, Scenen aus der Legende des hl. Benedikt darstellend. Als Festungsbaumeister genoß er hohen Ruf in ganz Italien, und scheint ihn darin nur Leonardo da Vinci übertroffen zu haben, mit dem er 1490 in Pavia zusammentraf, um auf Verlangen des Herzogs Gian Galeazzo ein Gutachten über den Dombau abzugeben[5]. Zugleich machte er Vorschläge für die Kuppel des Domes in Mailand, berieth 1484 mit Signorelli den Plan für die Kirche S. M. del Calcinaio bei Cortona und betheiligte sich 1491 an einem Modell für die Domfassade in Florenz.

Neroccio di Bartolommeo ist 1447 geboren[6] und trat seit 1475, wo er sich von Francesco trennte, als selbständiger Meister auf. Die Akademie besitzt von ihm ein Triptychon, Madonna mit Kind zwischen Michael und Bernardin, vom Jahre 1476, und ein zweites Madonnenbild, welche

[1] Jetzt im Nationalmuseum.

[2] Doc. Sen. II, 367. 368. Der Christus ist wieder mit ‚Laurentii pictoris' bezeichnet und gehört dem Jahre 1476 an. [3] Siena, Gal. Nr. 195.

[4] Siena, Nr. 302. 301. Vgl. über ihn Vasari III, 69 f. Francesco ist der Verfasser des ‚Trattato di architettura civile e militare', 1841 von Promis in Turin edirt. Nach Promis hat A. Pantanelli eine Studie über ihn publicirt: ‚Di Francesco di Giorgio Martini pittore, scultore ed architetto senese e dell' arte de' suoi tempi', Siena 1870.

[5] Gaye I, 288—293. Doc. Sen. II, 429—432. Milanesi schreibt eine in der Nationalbibliothek zu Florenz befindliche Uebersetzung des Vitruv dem Francesco zu. Cfr. Vasari III, 72, nota 3. Francesco starb im Januar 1502.

[6] Doc. Sen. III, 8.

etwa den Stil der beiden vorgenannten Maler vertreten. Seine Thätigkeit beschränkte sich auf Siena, was vermuthen läßt, er habe eine sichere Stellung dort eingenommen. 1506 ist er gestorben [1].

Ein Zeitgenosse des Francesco di Giorgio war Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta, der im Baptisterium von S. Giovanni thätig gewesen ist [2]. Zunächst lehnt er sich an Vecchietta's trockenen Stil an — wie einige Wandbilder in der mittleren und Seitenapsis der Taufkapelle und die Verkündigung zu S. Girolamo in Volterra, vom Jahre 1466, beweisen — und kommt in der Härte der dünnen Temperamalerei der Schule von Murano gleich. Doch vermag er auch Gestalten von lebensvollerem Gepräge hervorzubringen, wie die drei kleineren Madonnenbilder in der Akademie von Siena beweisen. Im Jahre seines Todes, 1517, lieferte er den Thronhimmel für den Besuch Leo's X. in Siena. Sein Sohn, Girolamo di Benvenuto, 1470 geboren, malte 1508 für S. Domenico eine ‚Madonna vom Schnee', welche einen Fortschritt zu gemüthvollerer Auffassung bekundet, dann in der Klosterkirche der Osservanza bei Siena eine hl. Clara mit einem knieenden Pilger und mehrere Tafelbilder, jetzt in der Akademie. Er lebte bis 1524 [3].

Zu Sassetta's begabteren Schülern zählte Sano di Pietro (1406 bis 1481), der seines Meisters alterthümlichen Stil verbesserte. In seinen Wandbildern gleicht er dem Simone oder Lippo Memmi; sie sind bunt, ohne Plastik und mit Vergoldung überladen; auf Tafelbildern besitzt er feinen, transparenten und sauberen Auftrag. Seine Frauengestalten sind zart: bei Darstellungen des Paradieses und der Krönung Mariä stattet er die Engel mit wirklicher Anmuth aus, so daß ihm mit Rücksicht auf die Leistungen seiner Zeitgenossen der Name eines ‚Angelico von Siena' wohl zugesprochen werden kann. 1444 malte er ein Altarwerk für S. Girolamo, dessen Stücke sich in der Akademie befinden [4]. Seine bedeutendste Arbeit ist die Krönung Mariä im Stadthause von Siena, ein Wandbild mit trefflichen musicirenden Engeln, vom Jahre 1445, leider zum Theil im vorigen Jahrhundert übermalt [5]. Die Himmelfahrt Mariä in der Akademie, inschriftlich von 1479, ein fünftheiliges Altarwerk, zeigt wiederum einen lieblichen Engelreigen und auf der Staffel feine und zierliche Darstellungen [6]. Die Akademie besitzt noch eine große Anzahl von Tafelbildern, andere finden wir in Gualdo, S. Quirico bei Siena, Pienza, Buonconvento u. a. O. im Sienesischen, auch in den Galerien des Louvre, im Museo cristiano des Vatican, in Dresden, Berlin und Altenburg. 1428 lieferte Sano eine Zeichnung für den Taufbrunnen in S. Giovanni und 1439 tritt er als Gehilfe

[1] Doc. Sen. II, 340. 403. 415. 416—422; III, 7—9.
[2] Doc. Sen. II, 344. 379. 382. 387; III, 40. 79. 80.
[3] Doc. Sen. III, 71. 78. Akademie Nr. 172. 173. 174. 273.
[4] Siena, Nr. 157—159. [5] Della Valle, Lettere, II, 230 nota.
[6] Nr. 148. 149.

Vecchietta's auf[1]. Seine Zeitgenossen waren Giovanni di Paolo und Giovanni di Pietro, der erstere seit 1428 der Matrikel angehörig, in seinen Bildern phantastisch und ungestüm, so im letzten Gericht der Akademie. Daß er Miniaturist gewesen, dürfte man seinem Stile nach wohl annehmen.

Giovanni di Pietro ist als selbständiger Maler kaum zu nennen — wie seine Madonna im Chor der Servitenkirche zu Siena beweist —, nur als Gehilfe des Matteo di Giovanni di Bartolo, der seine Zeitgenossen durch den Ernst und die ruhige Würde seiner Bilder überragt. Allerdings wollen auch ihm dramatische Scenen nicht gelingen, und artet hier Beweglichkeit in Unnatur aus; aber es ist ihm doch eine holde Weichheit und religiöse Innigkeit eigen, die seine Bilder anziehend macht. Verglichen mit den Werken der Florentiner, eines Ghirlandajo u. a., ist das darin waltende Lebens- und Naturgefühl ein mäßiges zu nennen; immerhin dürfte eine Einwirkung der Nachbarkunst hier zum erstenmal nachweisbar sein. Matteo ist als Sohn eines Bürgers von S. Sepolcro 1435 geboren und tritt 1453 in Siena auf, wo er mit Giovanni di Pietro 1457 in einer Kapelle des Domes thätig ist[2]. Sein frühestes Tafelbild datirt von 1470, ist aber so schlecht erhalten, daß zur Charakteristik seines Stils die sieben Jahre später gemalte Madonna della Neve geeigneter erscheint. Die bekannte Legende aus der Zeit des Papstes Liberius und des Patriziers Johannes von dem wunderbaren Schneefall, welcher Veranlassung wurde zum Bau von S. Maria Maggiore in Rom, gab das Motiv zu diesem Werke und ist in den Predellenbildern erzählt. Maria, thronend mit Kind, erscheint lebensgroß, umgeben von 16 Engeln, welche Blumen und eine Schüssel mit Schneeballen darbieten. Die Heiligen Petrus, Paulus, Laurentius und Katharina assistiren. Zarte Würde und Holdseligkeit ruht über der Mittelgruppe, die eine vornehme Haltung auszeichnet. An Ebenmaß der Proportionen überragt dieses Werk alle zeitgenössischen Arbeiten, wie auch das Colorit viel ernster und ruhiger gehalten ist als bei den übrigen Sienesen. Das bekleidete Kind, welches die rechte Hand seiner Mutter berührt und mit der andern nach der Schüssel langt, die ein Engel ihm darbietet, erscheint in seiner lieblichen Demuth bei weitem göttlicher als die plumpen Gebilde ausgezeichneter Realisten. Wie weit bleiben Fra Filippo's Kinder mit schweren Köpfen, kurzem Hals und blödem Gebahren hinter dieser seelischen Lieblichkeit zurück, die vor allem den innewohnenden göttlichen Geist berücksichtigt! Wie viel höher steht seinem inneren Werthe nach jenes Bild, verglichen mit Filippino's und Botticelli's Mariendarstellungen, wobei Typen von Lehrjungen als Engel zu fungiren haben, ohne etwas anderes vorstellen zu können, als was sie von Natur aus sind!

Ein zweites Altarstück aus demselben Jahre zeigt die lebensgroße hl. Barbara, thronend mit den Emblemen der Palme und des Thurmes, hinter ihr

[1] Doc. Sen. I, 48; II, 244. 388. [2] Doc. Sen. II, 279. 372. 373.

zwei musizirende Engel, während zwei andere ihr die Krone aufsetzen[1]. Auch hier ist weihevolle, religiöse Stimmung und Gemessenheit mit Anmuth vereinigt. Lieblich sind besonders die Engel in ihrer weiblichen Holdseligkeit. Das mäßige Schattenrelief, welches der Schule eigen bleibt und dieser Malerei immer etwas Teppich- oder Miniaturartiges verleiht, ist auch hier noch vorhanden, wirkt aber für das zarte religiöse Gefühlsleben durchaus heilsam, denn der Charakter ist immer noch ein rein mittelalterlicher, dem auch der Goldgrund treu bleibt.

Verläßt diese Kunst den Boden des lyrischen, religiösen Empfindens, der Verinnerlichung, um sich auf den der Handlung zu begeben, so tritt ihre Schwäche zu Tage. So in den Scenen des Kindermordes, welche Matteo einigemal dargestellt hat: die Geberdensprache ist hier wild, unnatürlich und erinnert an das Gewaltsame der byzantinischen Kunst, dazu tritt der Mangel perspectivischer Kenntnisse. Drei derartige Bilder, zu S. Agostino und S. Maria de' Servi in Siena, ein drittes im Museum zu Neapel[2], zeigen den Maler von dieser schwachen Seite. Hier fehlt der Hauch des Lebens und überzeugender Vortrag.

Zu den schönsten Bildern der Akademie in Siena gehört dagegen eine thronende Madonna, von Engeln und Heiligen umgeben[3]. Umbrische Weichheit und träumerische Holdseligkeit verklären diese Gestalten, dabei wirken die Gesten frei und natürlich, sind die Conturen rein und sicher gezogen. Matteo lieferte 1483 für das Paviment des Domes eine Sibylle, außerdem sind in Siena noch zahlreiche Tafelbilder in Kirchen und Fraternitäten vorhanden. Sein Tod erfolgte 1495[4].

Ein Nachahmer Matteo's ist Guidoccio Cozzarelli, welcher Altarbilder und Miniaturen lieferte. Die Galerie in Siena besitzt eine Anzahl seiner wenig angenehmen Malereien[5]; ein beglaubigtes Bild von 1486 fand sich in der Sammlung Rambour zu Köln[6].

Den Schluß dieser Kunstrichtung macht Bernardino Fungai aus, welcher als Schüler Benvenuto's di Giovanni der Weise desselben treu blieb, aber auch von Matteo's reinerem Stil beeinflußt wurde[7]. Das Wandbild der Himmelfahrt in Borgo di Montalboli bei Asciano zeigt wenigstens eine Mischung beider Elemente[8]. Seine Bilder sind häufig mit denen des Giacomo di Bartolommeo Pacchiarotto verwechselt worden, die hinwiederum denen des Girolamo del Pacchia in einer gewissen Epoche der Entwicklung ähnlich sehen. Durch Gaetano Milanesi's Forschungen ist uns die Persönlichkeit beider Maler

[1] Doc. Sen. II, 364. Die Bestellung der Tafel geschah 1478.
[2] Vielleicht nur Copie. Cfr. Della Valle, Lettere, III, 57.
[3] Siena, Nr. 175. [4] Doc. Sen. II, 16. 273; III, 178.
[5] Nr. 169. 168. 170. 264. 193. 231. 253.
[6] Nr. 148. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, I, S. 96.
[7] Vasari VI, 416. [8] Inschriftlich von 1497.

erst deutlicher geworden. Von Fungai stammt wohl die große Krönung Mariä im Chor der Servi, ein schwaches Bild, dessen Hauptgruppe an Fra Angelico erinnert, während die Engel Pinturicchio's Einwirkung verrathen. Bessere Verhältnisse zeigt ein Madonnenbild in der Akademie, inschriftlich vom Jahre 1512[1]. Die Krönung Mariä, in S. Maria di Fontegiusta; die Himmelfahrt der Jungfrau[2], in der Akademie, gehören zu den besseren Sachen des Malers, namentlich das letztere, das auch den Anblick einer schönen Landschaft bietet, welche die sienesische Kunst bis dahin gänzlich vernachlässigte. Als Fungai's bestes Werk sieht man die zu einem Bilde Pacchiarotto's gehörige Lunette an: Christus, von den hll. Franciscus und Hieronymus begleitet, jetzt in der Akademie zu Siena[3], eine tüchtige Leistung, mit Freiheit und Naturgefühl entworfen. Fungai lebte bis 1516.

C. Die umbrische Schule.

An die westlichen Abhänge der Apenninen lehnt sich eine vom oberen Tiber mit seinen Nebenflüssen durchströmte hügelige, anmuthige Landschaft voll friedlicher Thäler. Hier liegen Spoleto, Foligno und Spello, hier ragt das weitschauende Assisi, die Heimat des seraphischen Ordens; weiterhin, einer Festung gleich, Perugia empor. Zarte religiöse Empfindung, ein stärkerer Zug zur Andacht, als im übrigen Italien, erhielt sich durch das fünfzehnte Jahrhundert in dieser von den Herden politischer und der Renaissance-Bewegung entfernten Landschaft und fand in der Malerei entsprechenden Ausdruck. Aus kleinen lokalen Anfängen, nicht unberührt von Einwirkungen der Sienesen, erstehen hier eigenartige, farbenprächtige Blüten der Malerei. Ja, einzelne dieser umbrischen Meister dürfen sich messen mit den größten ihrer Zeitgenossen in der göttlichen Ruhe und Weihe ihrer Darstellungen, in welchen jener Zug religiöser Poesie ausklingt, der die Legende des Heiligen von Assisi mit so eigenartigem, überirdischem Reiz umkleidet hat. Weltfremd und anziehend sind sie noch heute, Assisi und Perugia, die wie zwei Herrscher vom Felsengrat herab Umschau halten über die Fluren und Thäler; welch eigenes wehmüthiges Sehnen ergreift uns in ihren Kirchen und vor ihren Kunstwerken, deren Sprache mild und klangvoll zum Himmel weist! Bleibt doch, indem die hochentwickelte Malerei der Florentiner zumal auf den nördlichen Theil Umbriens ihre Kraft übt, die religiöse Stimmung unberührt, ja steigert sich mit größerer Durchbildung des Formlebens bei Perugino der Ausdruck bis zur Höhe religiöser Schwärmerei und Ekstase. Dem Wechsel abhold, gleich ihren Zeitgenossen in Siena, gehen diese Maler auch in der Technik auf den Pfaden weiter, die ihre Lehrer gewandelt sind. Reinheit der Zeichnung, Pracht der Farben, mildes, zart verschmolzenes Incarnat, Ornament und Vergoldung werden in den

[1] Della Valle, Lettere, III, 381. [2] Siena, Akad., Nr. 322. [3] Das. Nr. 314.

älteren Schulen vornehmlich gepflegt, indes plastische Wirkung, der Gruppenbau, Schärfe individueller Charakteristik mehr zurücktreten. Diese Malerei entwickelt sich zumal in den kleineren Orten und abgeschlossenen Thälern zu poetischem, reizvollem Dasein[1].

Unter den älteren Malern ist Ottaviano Nelli von Gubbio zu nennen, der Erbe der Kunst von Oderisio und Palmerucci, zunächst wohl seines Vaters, des Martino Nelli. Schon im Jahre 1400 wird er als Meister genannt und einige Jahre darauf erscheint er mit einem Wandbilde, der ‚Madonna del Belvedere', in dem sich der Charakter der umbrischen Schule seinem ganzen Wesen nach entfaltet[2]. Es ist eine Krönung Mariä und in eigenthümlicher Auffassung: Maria sitzt, ihre Füße auf ein Kissen stützend, mit dem bekleideten Kinde in einem Kreise von Engeln, die theils musiziren, theils einen Vorhang ausspannen. Daneben knieen Stifter und Stifterin, der erstere von S. Antonius Abbas präsentirt, sie von einem Engel gestützt und vom göttlichen Kinde gesegnet. Hinter ihr steht der hl. Emilianus mit Palme und Evangelium. Ueber der Mittelgruppe eine zweite, kleinere: Christus in Halbfigur, von Engeln umgeben, eine Krone über Maria haltend. Den Hintergrund bildet ein blauer, gemusterter Teppich mit Thierornament. Das Bild ist nicht auf den frischen Kalk, sondern in Tempera auf die Wand gemalt und macht den prächtigen Eindruck einer Miniatur oder eines Gewebes, da die feingestimmten Töne durchaus unplastisch wirken. Die Figuren sehen wie Traumgebilde aus, still feierlich, in reichgemusterte Stoffe gekleidet, wie Bewohner einer anderen Welt. Alle Zartheit der Empfindung concentrirt sich in dem lieblichen Antlitz der Madonna. Mit rührendem Fleiß ist das Einzelne durchgebildet, als ob nur die höchste Sorgfalt dem erhabenen Gegenstande zu entsprechen vermöchte.

Von der Achtung, in welcher der Meister zu Gubbio stand, zeugt seine 1410 erfolgte Erwählung zum Consul. In jener Zeit scheint er eine Processionsfahne mit der hilfreichen Madonna geliefert zu haben, die aber infolge Uebermalung jetzt nicht mehr der Beurtheilung zugänglich ist. 1422 war er in Assisi und malte daselbst über dem Eingang der kleinen Kirche S. Caterina eine Verkündigung und eine Madonna nebst Stifter, wovon noch einige Reste vorhanden sind. 1424 finden wir ihn in der Kapelle des Palazzo de' Trinci (jetzt Governo) mit Darstellungen aus dem Marienleben beschäftigt, welche indes bedeutend hinter jenem Wandbilde in S. Maria Nuova zurückstehen. Nur einzelne Gestalten erinnern an die dort bewiesene Zartheit der Auffassung; im übrigen sind die herkömmlichen Motive der alten Schule wiederholt, und

[1] Ueber die umbrischen Schulen vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II, 210, der zuerst den Namen in die Kunstgeschichte einführte. Dann Passavant, Raffael, I, 477 ff. Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona. Macerata 1834. Auch Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 292 ff. Crowe und Cavalcaselle IV, 1, S. 97 ff.

[2] Buonfatti, Memorie storiche di O. Nelli, Gubbio 1843.

auch die prächtige Farbenstimmung suchen wir vergebens. Andere Wandbilder in der Kirche S. Piero zu Gubbio sind im vorigen Jahrhundert untergegangen, darunter auch der Schmuck einer Kapelle[1]. Wie in der sienesischen Malerei begegnet uns auch hier die Thatsache, daß Kräfte, die im Bereich lyrischer Accorde, zarten religiösen Innenlebens Eigenartiges zu leisten vermögen, dramatischen und epischen Objecten gegenüber hilflos werden. Ottaviano ist 1444 gestorben. Sein ganzes Eigenthum fiel dem Marte di Pompejo zu, den er 1442 an Sohnes Stelle angenommen, nachdem seine Ehe kinderlos geblieben. Von Ottaviano's Bruder, Tomasuccio, stammt zu Gubbio in S. Domenico ein hl. Vincenz, von Engeln umgeben, ein Bild, welches schon an Gentile's Technik erinnert.

Gentile da Fabriano. Niccolò Alunno.

Zur Zeit als Ottaviano Nelli seine schöne, echt umbrische Madonna del Belvedere malte, wuchs in Fabriano eine Künstlerkraft heran, deren Ruhm bald über die Grenzen seiner Vaterstadt hinausdrang. Gentile di Niccolò di Giovanni di Masso, geboren zwischen 1360—1370, hat seinen ersten Unterricht wohl von Allegretto Nuzi erhalten[2]. Auffallend weichen die Nachrichten über seinen Stil und seine Richtung voneinander ab: Vasari nennt ihn den Schüler Fra Angelico's[3]; Lanzi, Baldinucci und andere heben die Aehnlichkeit zwischen des Frate und Gentile's Stilweise hervor, Bernasconi nennt ersteren seinen Lehrer; mit mehr Recht betonen solchen Ansichten gegenüber Crowe und Cavalcaselle, daß ‚es schwer sein wird, zwei Männer zu finden, welche in ihren künstlerischen Zielen weiter voneinander abweichen, als Fra Angelico und der Meister von Fabriano'[4]; denn beide gleichen sich zwar in Milde der Auffassung und zartem Schmelz des Vortrags, aber ihre Ziele sind nicht dieselben. Der eine schildert die Welt des Lichtes und der Gnade, eine neue in Gott vereinte Menschheit und schafft sich eine adäquate Formenwelt, die an Geistigkeit in der Kunstgeschichte nicht ihresgleichen hat, während jener in der Weise Benozzo's die Sprache der umbrischen und florentiner Maler nicht ohne höfisches Beiwerk an Nebenfiguren, Schmuck und Gespreiztheit redet, anmuthig und fein, mit religiöser Wärme gemischt, aber doch nicht ohne weltliche Mittel der Ueberredung, die Fra Angelico gänzlich fernliegen.

Gentile ist vermuthlich zuerst von Pandolfo Malatesta, Herrn von Brescia und Bergamo, in Anspruch genommen worden, der eine Kapelle ausmalen ließ[5]. 1422 am 1. November findet er sich zu Florenz in der Matrikel der

---

[1] Gualandi, Mem., ser. V, 125. 126. [2] Cfr. Ricci, Memorie etc., I, 147 ss.

[3] Vasari II, 521. Commentar von Milanesi bei Vasari III, 15—23. Ricci, Elogio del pittore G. da Fabriano, Macerata 1829.

[4] Crowe und Cavalcaselle IV, 1, 107.

[5] Facius, De vir. illustr. ed. Mehus, Florentiae 1745, p. 44. 1418 oder 1419 verlor Malatesta Brescia, das an Venedig kam

Aerzte notirt als in der Gemeinde von S. Trinità wohnhaft [1], für die er 1423 eine Altartafel malte, jene Anbetung der Könige, welche der Akademie zu Florenz angehört. Wir sehen hier, von drei Rundbogen überspannt, links vor dem Stall die Hauptgruppe, Maria mit Kind, hinter ihr Joseph und zwei Frauen, davor knieend den ältesten der Könige, welcher dem Kinde den Fuß küßt, während seine Genossen hinter ihm aufgestellt sind, alle drei in orientalischer Pracht goldbesetzter Stoffe. Zahlreiches Gefolge zu Roß und zu Fuß drängt ihnen nach, wie von der Jagd heimkehrend, mit Hunden, Affen und Vögeln, während man in der Ferne den Zug durch eine steile Gebirgslandschaft sich schlängeln sieht. Das Bild ist als Werk Gentile's mit 1423 bezeichnet und darf als seine Hauptarbeit betrachtet werden. Die Gestalten sind weich in den Bewegungen, die Köpfe nach der Natur studirt, die Farbe ist heiter, viel Schmuck verwendet; ein gewisser Schönheitssinn belebt das Ganze, aber den Verkürzungen und der Luftperspective ist Gentile keineswegs gewachsen. Ueberhaupt erscheint er seinen großen Zeitgenossen Fra Angelico, Ghiberti, Masaccio gegenüber doch als untergeordnete Kraft [2].

Demnächst malte er im Auftrage der Familie Quarateſi ein Madonnenbild mit Heiligen für die Kirche S. Niccolò oltra Arno, dessen Mittelstück nebst der Predella nicht mehr vorhanden ist. Auf den Seitentafeln, die sich noch an Ort und Stelle befinden, erkennen wir die hll. Magdalena, Nicolaus, die schöne Gestalt des Ritters Georg, und Johannes Baptist, alle sehr reich verziert, Johannes mehr im alterthümlichen, sienesischen Stil gehalten. Das Colorit ist flach.

Nach Vollendung dieses Bildes ging Gentile nach Siena und Orvieto. In Siena malte er im Sommer 1425 eine Madonna, in Orvieto ebenfalls ein Marienbild für die Kathedrale, eine sogenannte ‚maestà', das im December 1425 vollendet war, jetzt aber durch Restauration verdorben ist [3]. Der Eindruck desselben bleibt der einer Miniatur, wie die Werke der Sienesen, trotz besserer Technik und umbrischer Weichheit der Formen.

Von Papst Martin V. nach Rom berufen, entwarf Gentile in der Kirche des Lateran gegen ein Monatsgehalt von 25 Goldgulden eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Täufers und den Papst in der Umgebung von zehn Cardinälen [4], ferner in S. Francesca Romana eine thronende Madonna zwischen den hll. Joseph und Benedikt. Diese Arbeiten sind nicht mehr vor-

---

[1] Vasari III, 15: ‚Magister Gentilis Nicolai Johannis Massi de Fabriano, pictor, habitator Florentiae in populo Sancte Trinitatis.'

[2] Vgl. auch Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 294.

[3] Document vom 9. December bei Luzi, Duomo di Orvieto, p. 408. Jenes Bild ist in der Nähe des Taufsteines.

[4] Amati, Notizia di alcuni manuscritti dell' arch. secr. del Vatic., im Arch. stor. it., ser. III, 1, p. 193 s. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 14 s. Platina, in Vita Martini V., ed. di Venezia 1663, p. 467.

handen. Michelangelo hatte letzteres Bild noch gesehen und ihm reichliches Lob gespendet, indem er meinte, des Umbriers Weise entspräche ganz seinem Namen. Nach der von Facius gegebenen Mittheilung soll Gentile zweimal in Rom gewesen sein und daselbst die Bekanntschaft Rogiers van der Weyden gemacht haben, war aber 1450 wohl nicht mehr am Leben [1].

Daß er auch Venedig besucht, scheint sicher, aber die Zeit ist ungewiß. Man hat die erste Reise dahin in das Jahr 1422 verlegt, weil Jacopo Bellini damals bei ihm lernte, aber 1422 war er in Florenz ansässig und in der Malerrolle verzeichnet. Ricci's Ansicht, daß Jacopo Bellini nach Florenz gekommen sei, um Gentile's Unterricht zu genießen, wird durch ein von Milanesi aufgefundenes Document bestätigt, worin unterm 28. November 1424 eine Notiz enthalten ist, daß Bernardo di Ser Silvestro von S. Trinità in Florenz mit Jacopo da Venezia Frieden schließt, ‚der einst garzone bei Meister Gentile aus Fabriano gewesen ist'. Jacopo hatte im Jahre 1424 gegen Bernardo irgend einen Exceß begangen [2].

Gentile soll in Venedig zwei Altarstücke gemalt haben, für S. Giuliano und S. Felice; der Hauptauftrag aber waren Malereien im Saal des Consiglio grande, und zwar in Concurrenz mit Vittore Pisanello aus Verona. Das Motiv aus dem Leben Friedrich Barbarossa's, eine Seeschlacht, gefiel so, daß man den Autor zum Patrizier machte und ihm eine lebenslängliche Pension bestimmte. Der Brand von 1574 zerstörte den Saal und das Bild [3]. Ricci bemerkt [4] noch, Gentile habe Portraits gemalt, welche Antonio Pasqualino besessen, aber aus dem Anonymus des Morelli erfahren wir, daß jene zwei Bildnisse in Fabriano gemalt wurden.

Ein Brief des Pandolfo Malatesta, aus dem venetianischen Lager vor Cremona vom 7. April 1449, spricht ‚von einigen Kapellen [5], die noch frisch sind, und daß der „maestro dipintore" augenblicklich noch nicht anfangen könne, indem es eine vergebliche Arbeit sein würde; doch wünsche er, daß sie vollendet würden, und wolle er den Maler durch eine jährliche Summe zufrieden stellen, damit er in seinem Gebiet leben und sterben möge' [6]. Gaye meint, der Brief sei vermuthlich, wie alle übrigen jener Reihe, an Giovanni de' Medici gerichtet, und der Maler sei Gentile, da auch Facius erwähne, er habe für den Malatesta in Brescia eine Kapelle decorirt. Crowe und Cavalcaselle verlegen den Aufenthalt in Brescia vor das Jahr 1421, ehe

---

[1] Biondo da Forlì (Italia illustrata, Basil. 1531, p. 337), welcher 1450 schrieb, redet von Gentile in der vergangenen Zeit, als ob er nicht mehr lebte.

[2] Milanesi's Commentar bei Vasari III, 20. Aus den Carte della Camera Fiscale im Archivio dipl. fior.

[3] Cfr. Facius, De viris illustribus. [4] Memorie p. 159.

[5] Gaye I, 159 s.

[6] ‚perchè mia intentione volerlo tractare bene acciò venga a vivere e morire nele terre mie.'

der Ort unter venetianische Herrschaft kam; da aber Pandolfo Malatesta noch 1449 von Kapellen spricht, die ausgemalt werden sollen, liegt kein zwingender Grund vor, anzunehmen, er sei nach 1421 nicht mehr in der Lage gewesen, eine Kapelle schmücken zu lassen. Nach Facius wäre Gentile in Rom gestorben und soll in S. Francesca Romana seine letzte Ruhestätte gefunden haben.

Ganz ansehnliche Leistungen bieten auch die Maler von S. Severino, Nachbarn des Ottaviano Nelli und des Gentile da Fabriano. Lorenzo, welcher die Richtungen beider zu vermitteln sucht, ist 1374 geboren und durch ein Altarwerk in der Cistercienserkirche zu S. Severino vertreten. Es stellt die Verlobung der hl. Katharina dar und ist vom Jahre 1400. Lorenzo bekennt sich darin als 26jährig. 1416 malte er mit seinem Bruder Jacopo in der Kapelle von S. Giovanni zu Urbino Scenen aus dem Leben des Täufers, ein Crucifix und anderes. Die Figuren sind mager, ärmlich, in leidenschaftlichem Gebahren verzerrt, aber das Ganze ist trotz der Uebertreibungen doch ausdrucksvoll. Aller Reiz concentrirt sich in der lieblichen Madonna, die (links vom Eingang), auf einem Polster sitzend, den Schleier von dem auf ihrem Schoße ruhenden Kinde lüftet. Feinheit der Umrisse, milde Pracht des Colorits und eine wunderbare Durchbildung im einzelnen zeichnen dieses Werk aus. Von Jacopo haben wir keine weitere Nachricht, aber er ist nicht minder ein tüchtiger Colorist. Beide sind umbrische Meister, welche die heimische Empfindung in ihrer Eigenart pflegen. Ein zweiter Lorenzo, aus S. Severino, erscheint dann als Fortsetzer derselben.

In Camerino ist die Heimat der Boccati, des Giovanni und Girolamo di Giovanni. Der erstere, Autor einer thronenden Jungfrau mit blumenspendenden Engeln und eines hl. Bernardin, im Franziskanerkloster zu Camerino, scheint in seiner Vaterstadt nicht genügendes Auskommen gefunden zu haben, da er sich 1445 in Perugia zünftig machen wollte[1]. Er hat dort 1446 eine Madonna gefertigt, welche in der städtischen Galerie noch zu finden ist. Wir bemerken hier, daß Giovanni sich an umbrischen Stilmustern von Gubbio und Fabriano herangebildet, daß ihm auch sienesische Art nicht fremd war. Züge Benozzo Gozzoli's, der in der Nähe von Foligno gearbeitet hatte, sind ebenfalls erkennbar, die dann Niccolò aus Foligno stärker ausgeprägt hat. Die Composition ist streng symmetrisch, wie bei Ottaviano Nelli's Krönung Mariä, dazu kommt übertriebene Zierlichkeit und Schlankheit der Figuren, während die Abstufung der Pläne doch schon einige Kenntniß der Perspective darthut. In bescheidener Stellung fand Giovanni sein Auskommen zu Perugia, denn es erhielten sich mehrere Werke von ihm in der dortigen Galerie[2]. Von Girolamo di Giovanni, aus Ca-

[1] Ricci l. c. I, 199 s.

[2] Crowe und Cavalcaselle (IV, 1, 127) schreiben ihm Nr. 21 und Nr. 70 daselbst zu.

merino, besitzen wir nur ein Bild in S. M. del Pozzo zu Monte S. Martino in Fermo, vollendet 1473, in dem die trockene Malerei der Vivarini anklingt. 1450 wurde der Maler in Padua zünftig [1]. Als Nachfolger des Giovanni Boccati kann Matteo da Gualdo betrachtet werden, ein mittelmäßiger Künstler, der seit 1468 in Arbeiten umbrischen Stils nachweisbar ist. Von ihm stammen in Gualdo selbst: eine Verkündigung zu S. Francesco, im Dom eine Madonna mit Heiligen, dann eine hl. Anna, Maria unterrichtend, und ein weiteres Marienbild. Auf den Hügeln vor Gubbio bei Sigillo findet sich in einer einsamen Kapelle, S. M. della Circa genannt, eine Wandmalerei der Madonna mit Kind, welches einen Hund im Arm hält [2]; ferner befindet sich zu S. Maria in Campis, bei Foligno, ein Bildercyklus, der den Einfluß von Benozzo's Arbeiten im nahen Montefalco erkennen läßt, und worin auch Matteo's Hand thätig gewesen sein mag. Die Fresken in S. Caterina zu Assisi sind durch Matteo's Inschrift beglaubigt, zeigen aber wenig ansprechende Formgebung. Außerdem sind nur noch drei Bilder in der Galerie zu Perugia erhalten [3].

In Foligno erscheint als Vorläufer Niccolò's Bartolommeo di Tommaso, ein Maler von untergeordneter Bedeutung. Von ihm rührt in S. Salvadore zu Foligno eine Madonna mit Kind, auf breitem Thron sitzend und von Engeln umgeben, her, welche inschriftlich 1430 auf Bestellung des Rinaldo Trinci angefertigt wurde.

Niccolò, geboren um 1430 zu Foligno als Sohn des Liberatore di Mariano, ist fälschlich von Vasari Alunno genannt worden, da sich auf einer Tafel von 1492 einige lateinische Distichen fanden, welche die Worte ‚Nicolaus alumnus Fulginiae' enthalten [4]. Vasari lobt an ihm, daß er nur in Tempera malte und die Köpfe bildnißmäßig auffaßte [5]. Vergleichen wir ihn mit seinen Vorgängern auf heimischem Boden, so ist seine Erscheinung allerdings bedeutend und eigenartig. Unter seinen weiteren Zeitgenossen bleibt er allerdings eine mäßige Kraft, deren künstlerisches Wesen sich von Unbehilflichkeit und Roheit der Ausführung nicht immer freizumachen im Stande ist. Von seinem Leben ist uns bekannt, daß er 1452 eine Ehe mit der Tochter des Malers Pietro di Mazzaforte schloß, die ihm drei Kinder gebar; daß er 1467 in den Rath von Foligno und 1472 als Prior berufen wurde, daß er am 12. August 1492 sein Testament aufsetzte und am 1. December dieses Jahres nicht mehr am Leben war [6].

---

[1] Moschini, Dell' origine e delle vicende della pittura in Padova, 1826, p. 24.

[2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 129.

[3] Perugia, Gal., Nr. 91—93.

[4] A. Rossi, I pittori di Foligno nel secolo d' oro delle arti italiane, testimonianze autentiche raccolte ed ordinate, Perugia 1872 (Giorn. d' erud. artist. I, 258 ss.).

[5] Vasari III, 508 s. [6] Vgl. Milanesi bei Vasari III, 509.

Die zahlreichen Werke seiner Hand bestehen, mit Ausnahme einiger Processionsfahnen, aus größeren Altarwerken gotischer Form mit spitzbogigem Abschluß und Giebelfeldern. Anwendung von Gold, zumal bei Nimben, ist üblich. Diesem alterthümlichen Charakter des Rahmens entspricht auch die etwas steife Auffassung des Körperlichen. Doch fehlt es seinen Personen nicht an Charakter, und das Gewand ist oft von edler, vornehmer Einfachheit. Seine umbrische Gefühlswärme macht sich in den Köpfen der Madonnen und Engel geltend, die zum Theil mit hohem Schönheitssinn entworfen sind. Dem Düsteren, Leidenschaftlichen sucht er in stark bewegten, ascetischen Figuren gerecht zu werden, deren trockene, carikirte Zeichnung Einfluß des Venetianers Crivelli bekundet. Im Hauptcharakter seines Stils erinnert er zwar an Benozzo [1], übertrifft ihn aber an Strenge und Reinheit der Auffassung.

Als Benozzo 1450 nach Montefalco kam, war Niccolò noch jung, es wäre also anzunehmen, daß er in die Werkstatt desselben eingetreten sei; denn die frühen Arbeiten des Malers, besonders die Verkündigung in Perugia, rufen in den schlanken Figuren, mit edlen Langfalten drapirt, den runden, kleinen Köpfen die Erinnerung an Fra Angelico wach. Kopf und Haltung der Madonna weisen auf die Verkündigung zu S. Marco hin, der Engeltypus mit gelocktem Haar nicht minder. Niccolò's Lehrer war demnach kein anderer als Benozzo [2], unter dessen Leitung er sich zum Maler ausbildete. Dies ergeben auch die Fresken zu S. Maria in Campis, welche entschiedene Nachahmung von dessen Stil verrathen: so ist der Engel der Verkündigung wiederum dem Fra Angelico entnommen, nicht minder der Engel in der Kreuzigung. Faltenwurf und Ausdruck, sogar der feingestreifte goldene Nimbus führen zu Benozzo und durch ihn zu Fra Angelico hin. In der That überwiegt dieser indirecte Einfluß des großen Dominikaners im Stil Niccolò's, und Rumohrs Ansicht vom sienesischen Vorbilde Taddeo's di Bartolo ist danach zu berichtigen [3]. Vergleichen wir Niccolò's Figuren, mit zierlichen Köpfen auf schmalem Hals, in ihren schlanken Proportionen und festen Conturen mit denen Ottaviano Nelli's, welche sich durch starke Köpfe und schwachen Unterkörper auszeichnen, so wird das florentiner Element bei Niccolò klar: er ist viel zu bestimmt und energisch, hat auch nichts von dem weichen Gefühlsausdruck Ottaviano's oder Gentile's. Dies beweisen seine Verkündigung von 1458, für S. Francesco in Diruta gemalt, jetzt im Stadthause daselbst; die Madonna für Assisi, nun im Kapitelsaal; das Altarwerk von 1465 in der Brera zu Mailand, und die schöne Annunziata aus dem folgenden Jahre, zur Zeit in der Galerie zu Perugia [4], wo die Jungfrau sowohl als der köstliche Engel den Stil Fra Angelico's verrathen. Oberhalb dieser Gruppe (Maria kniet auf einem gotischen Betstuhl) sehen wir Gott Vater sitzend, von musizirenden Engeln

[1] Gaye im Kunstblatt Mariotti, Lett. pitt., p. 128.
[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 297. [3] Ital. Forsch. II, 310.
[4] Nr. 75. Tempera. Lebensgroße Figuren.

umkränzt, unten (in kleineren Figuren) die Bruderschaft, welche das Bild stiftete, von ihren Patronen begleitet. Ein anderes Werk aus demselben Jahre gehört dem Vaticanischen Museum, ein vieltheiliges Stück, mit Aufsätzen von geringerem Werth als das vorgenannte. Die Galerie Colonna in Rom bewahrt eine hilfreiche Madonna. 1471 lieferte Alunno für die Kirche in Gualdo ein umfangreiches Bild, 1492 eines für S. Niccolò zu Foligno. Das Hauptmotiv des letzteren bildet die Geburt Christi: seitwärts und oberhalb des Mittelbildes ziehen sich Reihen von Heiligen hin, im Giebelstück finden wir die Auferstehung, letztere eine von Niccolò's besten Arbeiten, die wieder stark an Benozzo erinnert. Rumohr, Förster und Woltmann[1] nennen als letztes bezeichnetes Werk von 1499 das Bild in La Bastia zwischen Assisi und Perugia; es wird jedoch 1490 heißen müssen, denn der Künstler war damals seit sieben Jahren nicht mehr am Leben[2]. Rumohrs Urtheil, daß Niccolò den berühmten Malern der umbrischen Schule in jenem nur ihnen eigenen Ausdruck aufsteigender Sehnsucht, schmerzlicher und schwärmerisch zärtlicher Gefühle um Jahrzehnte vorangegangen, ist nicht zutreffend, da dies erst in der Schule des Perugino zur Erscheinung kommt. Niccolò entbehrt in seinen frühen Werken durchaus des milden umbrischen Zuges, wie er den Malern von Gubbio, San Severino, Fabriano und Camerino eigen ist, während er späterhin oft an Uebertreibungen leidet, die seine Gestalten den verzerrten, trockenen Gebilden des Crivelli ähnlich machen.

Die Schule von Perugia kommt verhältnißmäßig spät zur Entfaltung. Im Trecento findet sich hier kein bedeutendes Talent. Die Kirche zu Assisi, von einem Deutschen erbaut, erhielt ihren Bilderschmuck durch Florentiner; ja Perugia und seine Umgegend sehen nur Maler aus der nahen Schule von Siena, wie Guido, Meo di Guido, dann den großen Taddeo di Bartolo und seinen Bruder Domenico. Auch in der folgenden Epoche, wo in Toscana die wissenschaftlich-realistische Thätigkeit beginnt, hat Perugia keinen eigenen Vertreter und sieht sich genöthigt, 1440 den Piero degli Franceschi und Domenico Veneziano zu berufen. 1446 finden wir zwar einen Umbrier, den Giovanni Boccati, hier Zunftrechte beanspruchen, allein dieser war von untergeordneter Bedeutung. Erst in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts tauchen einheimische Maler auf, wie Angelo di Baldassare und sein Sohn Lodovico, Benedetto Buonfigli und Bartolommeo Caporale[3]. Es gibt demnach um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hier drei thätige Malerfamilien, welche kirchlichen Aufträgen genügten: jene des Buonfigli und seines Sohnes Benedetto; des Baldassare, Angelo di Baldassare, Lodovico di Angelo; drittens die der Caporali.

[1] Ital. Forsch. II, 318. Woltmann u. Wörmann, Malerei, II, 212. Förster IV, 154.

[2] Vasari III, 511: ‚Forse doveva dire 1490, pecchè nel 1499 Niccolò era morto da sette anni.'

[3] Vgl. die treffende Charakteristik bei Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 298 ff.

Buonfigli's Thätigkeit erſtreckt ſich bis zum Schluß des Jahrhunderts. Sein Name erſcheint zwar erſt ſeit 1461 in der Gilde, doch dürfte er ſchon früher die Rechte eines Meiſters ausgeübt haben [1]. 1454 iſt er mit Wandbildern im Stadthauſe beſchäftigt, und 1461 wird die erſte dieſer Arbeiten von Fra Filippo abgeſchätzt. Wir finden hier eine Kreuzigung und Scenen aus der Legende der hll. Ludwig und Herculanus. Aber der Maler war läſſig im Vollenden; da er ſeinen Werth kannte, ſetzte er es durch, daß gewiſſe Bedingungen von der Behörde erfüllt wurden. Gedrungene, derbe Typen, ein nicht unedler breiter Fall der Stoffe ſind dieſen Arbeiten charakteriſtiſch. Die gute Perſpective der Architekturen weiſt auf Piero's Einwirkung hin. Unter ſeinen Tafelbildern in der Galerie zu Perugia ſind zu nennen: Chriſtus, den hl. Bernardin ſegnend, auf Leinwand, einſt Kirchenfahne, vom Jahre 1465, ein ſtattliches Bild mit ſchwerfälligen Typen [2] und gering im Colorit; eine thronende Jungfrau mit Heiligen und ſchönen Engeln [3]. Die Maria in Corciano iſt geringer, beſſer die Fahne für S. Fiorenzo, die Gottesmutter darſtellend, von Engeln getragen, welche den Sohn zur Verehrung darbietet; dieſer ſtreckt ſeine Arme aus und zeigt die künftigen Nägelmale. Die Kapelle S. Antonio Abbate in Diruta zeigt noch ein Wandbild der gnadenreichen Jungfrau und in den Deckenfeldern die Evangeliſten.

Vaſari berichtet, Buonfigli habe den Pinturicchio nach Rom begleitet [4] und dort mit anderen Malern eine Anzahl von Wandbildern ausgeführt. Taja [5] meint, er habe beſonders den Pinturicchio in Grotesken zu erreichen geſucht. Nach E. Müntz [6] hätte 1450 eine Reiſe Buonfigli's nach Rom ſtattgefunden, wo er in den Dienſt Nicolaus' V. trat, und 1453 ſei er nach Perugia zurückgekehrt. Demnach wären die von Vaſari in das Pontificat Innocenz' VIII. verlegten Bilder ſchon unter Nicolaus V. entſtanden. Am 6. Juli 1496 machte Buonfigli ſein Teſtament zu Gunſten mehrerer Kirchen und der Dominikaner, mit der Bedingung, in S. Domenico beigeſetzt zu werden.

In der Werkſtatt der einen oder anderen jener erwähnten Malerfamilien hat Fiorenzo di Lorenzo ſeine Lehrzeit beſtanden. Seine geiſtige Richtung erhielt er wohl durch keinen anderen als Benozzo Gozzoli [7]. Friſche und Wohllaut, ein heiteres Colorit, ſchöne landſchaftliche Gründe, durch Flüſſe und Städte belebt, mit ſcharf beleuchteten Wolken, dabei eine kräftige, ſichere Zeichnung ſind ihm eigen und leiten zu den Qualitäten Pinturicchio's hin. Genaue Angaben über ſein Leben fehlen. Perugino und Pinturicchio haben ihn ganz in Schatten geſtellt. 1472 verpflichtete er ſich, für die Kirche

[1] Mariotti, Lettere pittoriche Perugine, Perugia 1788, p. 130. Gualandi, Mem., ser. V, 8.

[2] Perugia, Städt. Gal., Nr. 1. [3] Perugia Nr. 14. [4] Vasari III, 505.

[5] Descrizione del Palazzo Vaticano, Roma 1750, p. 93. 269. 385. 407. 409.

[6] Les Arts à la Cour des Papes, I, 93. 1450, 9. März, Zahlung an Benedetto da Per. [7] Vgl. Rumohr, Ital. Forſch., II, 231. Lermolieff a. a. O. S. 300.

S. Maria Nuova in Perugia ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariä und Heiligen zu fertigen [1], dessen Haupttheile die dortige Galerie besitzt [2]. Fiorenzo gehörte damals zum Rath der Zwölf, war also schon ein angesehener Maler. Von seiner Begabung legt das Wandbild in S. Francesco zu Diruta: Gott Vater in einer Glorie, von den hll. Romanus und Rochus verehrt, Zeugniß ab. Der Name des Autors ist zwar nicht beigeschrieben, aber die Zahl 1475 und der Stil weisen mit Sicherheit auf Fiorenzo hin. In weichen Linien, geschmeidigen Bewegungen, zarter Empfindung spricht sich hier ein Perugino verwandtes Talent aus. Nicht minder bedeutsam für diesen entwickelten Stil ist das Altarwerk aus der Sacristei von S. Francesco, inschriftlich vom Jahre 1487, jetzt in der Galerie zu Perugia. Der Einfluß Perugino's offenbart sich hier zumal in der besseren Gruppirung. Das Wandbild der Madonna in der Sala del Censo des Stadthauses bezeichnet einen weiteren Fortschritt zu größerer Breite des Colorits, ausgezeichneter Milde und sicherem Vortrag hin. Crowe und Cavalcaselle haben mit Recht die ehemals in S. Maria Nuova, jetzt in der Galerie befindliche Anbetung der Könige, welche Rumohr als Jugendarbeit Perugino's ansah, dem Fiorenzo zuertheilt [3]; denn sie verräth die Technik eines ausgebildeten, nicht die eines werdenden Künstlers. An umbrischer Zartheit übertrifft sie alle übrigen Werke und entspricht zugleich durch Bildung der Hände und im Colorit, wie in anderen Eigenthümlichkeiten, der Weise des Fiorenzo. Crowe und Cavalcaselle finden des Malers Spuren auch in Rom als Mitglied jener Genossenschaft, die im Vatican arbeitete [4]. Bis 1521 gibt es Nachrichten über ihn [5].

Ein wenig bedeutender Künstler ist Lodovico Angeli, der 1481 und 1506 in der Malergilde Perugia's auftritt, und dessen in der Galerie daselbst, wie in den Kirchen von S. Pietro und S. Simone enthaltene Bilder auf Buonfigli's Unterricht hinweisen, während zugleich Anklänge an Benozzo's und Fiorenzo's Stil vorhanden sind [6]. Die Pietà in S. Pietro, der lebensgroße Christus im Dom, mit ‚Lodovicus Angeli 1489' bezeichnet, bieten neben schwacher Charakteristik und kraftlosen Umrissen ein unerfreuliches Colorit.

Pietro Perugino.

Unter diesen Eindrücken reift nun auf umbrischem Boden das Talent eines großen Malers heran, dem es, wie Ghirlandajo in Florenz, verliehen ist, die Bestrebungen seiner Vorgänger zu concentriren und einem bestimmten Ziele entgegenzuleiten. Wenn man nach Rumohrs Beispiel von der umbrischen Malerschule spricht, wird zumeist nur der Stil dieses großen Malers ins Auge

[1] Mariotti l. c. p. 81. [2] Perugia Nr. 172—176.

[3] Crowe und Cavalcaselle III, 1, 166.

[4] Genannt sind: ein Wandbild im Chor von S. Croce in Gerusalemme und eine Madonna mit Petrus und Paulus im Quirinal.

[5] Mariotti l. c. p. 82. 130. 132. [6] Perugia, Galerie, Nr. 15.

gefaßt; aber es ist durchaus unrichtig, wie z. B. Förster es thut, behaupten zu wollen, daß in ihm ‚das schwärmerisch religiöse Gefühl Buonfigli's und Niccolò's zum vollendeten Ausdruck kommt'[1]. Durch die ganze umbrische Schule, die ja in den kleinen Orten Gubbio, Camerino, S. Severino, Fabriano unbeeinflußt sich entwickelt, geht, wie durch die sienesische, ein Zug religiöser Innigkeit, eine contemplative Gefühlsstimmung, welcher der Ausdruck energischen Handelns ein fremdes Element bleibt. Dieser Zug religiöser Vertiefung, beschaulicher Frömmigkeit, ist das Resultat des Volkscharakters, natürlicher Anlage, des Fernbleibens vom Parteihader in den großen Centren der neueren Bildung. Er wird begünstigt durch die milden Reize der Natur, welche abseits von der Italien durchschneidenden Heerstraße sich ausbreiten, und erscheint zugleich wie ein Nachhall der einst durch Franz von Assisi entzündeten Begeisterung für christliche Ideale. Züge von Schwärmerei und Ekstase wird man in dieser umbrischen Schule bis auf Perugino hin nicht finden. Religiöse Innigkeit, weiche Anmuth zeigen alle besseren umbrischen Madonnenbilder, zugleich aber holde, ungekünstelte Einfalt und Einfachheit. Unberührt vom kalten Hauch des Naturalismus, führen sie ein poetisches, innerliches Dasein, und die Ziele des Quattrocento finden hier eine nur wenig entgegenkommende Aufnahme. Diese umbrischen Madonnen in goldstrahlendem Kleide, traumartig, mild, offenbaren ein reines und gesundes Empfinden der Kunst, sind deshalb frei von jenem sentimentalen Ausdruck, wie er z. B. bei Filippino Lippi als Ersatz himmlischen Friedens dienen muß. Niccolò Alunno erhält durch Benozzo den kräftigeren Geist der Florentiner und bleibt bei aller religiösen Innigkeit noch mehr von jener Richtung frei, die erst mit Perugino auflebt. Gentile hat umbrische Milde, aber dabei einen weltlichen Zug, der ihn ebenfalls den Florentinern nähert. Mit Perugino und auch langsam wächst ein Ringen nach Ekstase in diese Kunst hinein, das man fälschlich von Niccolò und anderen Meistern herleitet. Einen Ausdruck der ganzen Schule darin zu finden, ist also nicht den Thatsachen entsprechend, wird aber seit Rumohr beständig wiederholt[2]. Es ist zweifellos, daß man in Italien die Gefühlswärme, wie sie Perugino seinen Objecten entgegentrug, als ein Bedürfniß empfand, da sich das formale Element in den Vordergrund gedrängt hatte und in Florenz mit Ghirlandajo das religiöse Motiv durch rein weltlichen Pomp in den Hintergrund verbannt war. Ein an den Wänden der Kirche aufstolzirendes reiches Bürgerthum vermochte kirchlichen Bedürfnissen nicht zu genügen, und diese waren in Florenz durch Savonarola von neuem belebt worden. Daß Perugino in den letzten Jahren seines Lebens nicht mehr, seinem herrlichen Talent entsprechend, auf dem Grunde ernster

[1] Geschichte der ital. K. IV, 271.

[2] Burckhardt (Cicerone II, 2, 605) bemerkt auch, daß Pietro ‚einer in Perugia bereits herrschenden, aber auch in ganz Italien grassirenden Gefühlsrichtung entgegenkam'.

Studien fortbaute und durch conventionelle Wiederholung von Typen und Ausdruck den edlen Charakter seines Stils verletzte, ist eine Anklage, die sich nicht entkräften läßt, aber auch von einzelnen zu stark betont wird. Ueberhäufung mit Bestellungen führte ihn dazu, seinen Gehilfen vieles, oft das Meiste zu überlassen und dadurch seinen Ruf schädigen zu lassen.

Pietro Vannucci ist als Sohn eines angesehenen Bürgers von Città della Pieve 1446 geboren und nennt sich, in Rücksicht auf seine Vaterstadt, mit Vorliebe: ‚Petrus de Castro Plebis'; nach dem Vater hieß er Pietro di Cristofano[1]. Wer in Perugia sein Meister war, ist nicht zu ermitteln; nahe liegt es allerdings, an Buonfigli zu denken. Vasari gibt keinen Namen, meint aber, der Lehrer wäre zwar kein bedeutender Künstler gewesen, habe aber für solche große Verehrung besessen; im Leben des Pietro degli Franceschi nennt er diesen Maestro del Vannucci. Indem Vasari aber den Buonfigli im Leben des Pinturicchio als sehr geschätzt in seiner Vaterstadt bezeichnet, ehe Pietro Perugino ihn überflügelte, mag er wohl an einen geringeren Lehrer gedacht haben. Rumohr vermuthete solchen in Fiorenzo di Lorenzo, aber dieser war ihm mehr Genosse als Lehrer. Ueber den Gang der Entwicklung fehlt es uns an datirten Bildern, denn das erste Werk, das Pietro mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, sind die Fresken in der Sixtina, die er vermuthlich erst 1482, also im reifen Alter begann, und das früheste datirte Altarbild ist erst vom Jahre 1491. Daß die Fresken im Carmine ihn zum Studium anregten, daß er dort auch mit den bedeutendsten Malern zusammentraf, ist sehr glaublich, ebenso daß er Beziehungen mit Luca Pacioli unterhalten, der 1478 in Perugia Mathematik lehrte. Ein Lehrlingsverhältniß zu Verrocchio wird jedoch aus dem ganzen Charakter von Perugino's Stil nicht glaublich, da die Richtung beider Männer geistig und formell sich nicht berührt. Seine ersten Wandbilder von 1475, im oberen Saale des Stadthauses zu Perugia und in einer Kapelle von Cerqueto, sind nicht mehr vorhanden[2]; daher müssen wir die Arbeiten in der Sixtina betrachten. Die drei von Perugino gemalten Felder der Altarwand sind durch Michelangelo's jüngstes Gericht beseitigt worden, sie enthielten auf dem Mittelbilde die Himmelfahrt Mariä, daneben Auffindung Mosis und Geburt Christi. Von den drei ihm zugeschriebenen Fresken mag nur die Uebergabe der Schlüssel an Petrus allein seiner Hand entstammen[3], die ihn aber im Vollbesitz künst-

[1] Vasari III, 566. Cfr. Mariotti, Lettere pittor. etc., Perugia 1788. Orsini, Vita, Elogio e Memorie dell' egregio pittore Pietro P., Perugia 1804. Mezzanotte, Commentario della Vita e delle Opere di Pietro V., Perugia 1836. Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837. Passavant, Raphael d' Urbin, I, 445. K. Lange, Zu Perugino's Jugendentwicklung. Festschrift für E. Curtius S. 85—102. [2] Rumohr, Ital. Forsch., II, 338, Note.

[3] Lermolieff nimmt die Taufe Christi und die Reise des Moses für Pinturicchio in Anspruch. Seine Beweisführung (Die Werke ꝛc. S. 304 f.) ist nicht ohne scharfe

lerischer Mittel erkennen läßt. In der Composition kann er mit Signorelli und Ghirlandajo wetteifern, übertrifft sie sogar durch Einfachheit und milde Größe. Er verschmäht den Prunk mit Neben- und Füllfiguren, offenbart gründliche Kenntniß der Perspective, sucht aber nicht, wie Piero, durch besondere Probleme zu glänzen, sondern will nur seinem architektonischen Sinn genügen. Auch die Landschaft ist schön und reich entwickelt. Das Colorit wirkt harmonisch, kräftig und außerordentlich plastisch. Allerdings kann man sich nicht verhehlen, daß auf dem Fresco ‚Uebergabe der Schlüssel' die Stellung Christi eine etwas gesuchte, nicht dem natürlichen Gestus entsprechende ist, ebenso wie die gesenkte Kopfhaltung etwas Conventionelles darbietet. Die Falten sind breit und edel, vielleicht etwas zu studirt, wenn wir sie mit Masaccio vergleichen; aber zweifellos ist dieses Wandbild am meisten von allen in der Kapelle durch religiösen Geist inspirirt, den weder Signorelli noch Ghirlandajo besitzen. Auch überragt Perugino sie alle an Schönheitssinn und Liniengefühl, in der ernsten, würdigen Haltung der ganzen Composition.

Die Taufe Christi und das Mosesbild tragen manche Züge des Meisters an sich, ergeben aber eine viel trockenere, mehr naturalistische Zeichnung, steifere Bewegungen und eine Anzahl bildnißartiger Nebenfiguren, was nicht im Charakter von Perugino's Stil liegt, aber auf Pinturicchio hindeutet[1].

Aus der Uebergabe der Schlüssel ersehen wir übrigens, daß er mit der florentiner Kunst vertraut war und Masaccio studirt hatte, dessen große Stilgesetze ihm vorschwebten.

1482 übernahm er vertragsmäßig, zugleich mit Biagio d' Antonio Tucci aus Florenz, die Bemalung der Fassade des Signorenpalastes gegen den Platz hin, kam aber nicht dazu, die Arbeit auszuführen[2]. 1483 hatte er eine Altartafel für die Kapelle des Stadthauses in Perugia übernommen, führte den Auftrag jedoch erst 1495 aus. Dafür liefert er eines seiner bedeutendsten Werke, die thronende Jungfrau, jetzt in der Vaticanischen Galerie: Maria, auf einem reichen Thron, wird von den Schutzpatronen Perugia's, den hll. Laurentius, Herculanus, Constantius, und Ludwig von Toulouse verehrt. Das goldige Incarnat, die satten Farben der Gewänder, die tiefblaue Luft und die grünliche Pilasterhalle geben einen reizvollen Accord; dazu die jugendlichen Köpfe voll hingebender Andacht. Die Lunette des Bildes, mit einem im Sarkophag sitzenden Christus, befindet sich in der Galerie zu Perugia. 1488 malte er die jetzt verschollene Tafel für S. Domenico in Fiesole im Auftrage der Cornelia di Giovanni Martini. 1491 hielt er sich in Florenz auf, denn er findet sich unter den Mitgliedern der

Beobachtung entworfen und verdient deshalb Beachtung. Zumal der Vergleich landschaftlicher Formen des Pinturicchio ist zutreffend.

[1] Lermolieff a. a. O. S. 306. Bartolommeo della Gatta kommt als mythische Figur natürlich nicht mehr in Betracht.

[2] Gaye I, 578.

Commission für die Domfassade, ging aber dann abermals nach Rom, um die jetzt nicht mehr vorhandenen Wandbilder im Palaste des Cardinals Giuliano de' Medici auszuführen. Damals entstand das in der Villa Albani zu Rom befindliche reizvolle Temperabild: Maria, das Kind anbetend, während auf den Flügeln vier edle Heiligengestalten assistiren. In der Lunette sehen wir einen Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena. Den Schluß oben macht die Verkündigung. Tiefe, wahre Empfindung paart sich hier mit großer Feinheit der Zeichnung und leuchtender Farbenpracht. Ein Werk, dessen Zauber mit der Betrachtung wächst! Einzelne Figuren erinnern an Raffael und Fra Bartolommeo.

Vermuthlich war der Tod Innocenz' VIII. die Ursache, welche Perugino zur Abreise drängte, denn von den Borgia hatte er nichts zu erwarten. So kehrte er nach Florenz zurück. Sein Ruf war gewachsen: für Mai und Juni 1493 wählte man ihn in den Consiglio seiner Vaterstadt. Zwei Bilder entstanden noch in jenem Jahre zu Florenz, das eine für S. Domenico in Fiesole[1]: Maria zwischen dem Täufer und Sebastian, das andere, eine Madonna mit Heiligen, jetzt im Belvedere zu Wien[2]. Nun machte sich Perugino in Florenz ansässig, schloß mit Chiara di Luca Fancelli eine Ehe, öffnete eine Werkstatt und übernahm alle damit verbundenen Aufträge. Damals entstanden mehrere Arbeiten im Kloster der Gesuati vor Porta Pinti, welche selbst Glasmalerei betrieben und bei vielen Bauten sich betheiligten. Perugino zeichnete auch Vorlagen für jene Brüderschaft, lieferte zwei Altarstücke für die Kirche und bemalte zwei Kreuzgänge[3]. Leider sind diese Fresken 1529 der Belagerung durch das kaiserliche Heer zum Opfer gefallen. Eines der erhaltenen Tafelbilder mag die Pietà in der Akademie sein: Der Leichnam Christi ruht im Schoße Mariä, während Joseph von Arimathäa das Haupt und Magdalena die Füße stützen; Johannes und ein anderer Heiliger schließen stehend die Composition ab. Eine Säulenhalle mit tiefem Horizont bildet den Hintergrund. Ein weihevolles religiöses Bild, in dem Perugino Kenntniß des florentiner Stils offenbart, ohne seine Eigenart preiszugeben. Sein Hauptverdienst ist aber, daß er dem erhabenen Motiv in vollwichtiger Charakteristik der heiligen Personen gegenüber dem dortigen Naturalismus und weltlichen Sinn gerecht wird. Klare Formsprache und solide Perspective geben auch nach technischer Seite hin dem edlen Werke Vollendung.

Im Jahre 1494 entstand die Madonna mit Heiligen in S. Agostino zu Cremona, welche recht auffällige Züge strengeren Stils an sich trägt. Eine Arbeit aus demselben Jahre ist das Bildniß in den Uffizien[4], das man fälschlich für ein Portrait des Malers selbst gehalten hat. Mit groß-

[1] Uffizien Nr. 1122. [2] Ital. Sch. Nr. 31.
[3] Albertini, Mem., bei Crowe und Cavalcaselle II, 443.
[4] Nr. 287.

artiger Plastik verbindet sich hier ein solider Auftrag des emailartig verschmolzenen Colorits.

Auch in Norditalien war der Ruf Perugino's gewachsen. Außer der Madonna für Cremona hatte er 1494 für die Scuola di S. Giovanni in Venedig eine Darstellung vom Wunder des heiligen Kreuzes geliefert und sollte nun für den Rathssaal zwei Wandbilder, die Flucht Alexanders III. und die Schlacht bei Legnano, übernehmen[1]; doch scheiterten die Verhandlungen an der Höhe der Forderung, und 1515 entsprach Tizian jenem Auftrag für die Hälfte des Preises. Perugino hatte in Florenz das höchste Ansehen erlangt, und seine Fähigkeit, die Persönlichkeiten seiner Bilder in Ausdruck und Handlung überzeugend und harmonisch zu gestalten, war voll entwickelt. Dies bezeugt die Pietà von 1495 im Pitti, ein Werk, das auch im Landschaftlichen zum Besten gehört, was nicht nur Perugino, sondern seine Zeit hervorbrachte; denn die Linien des Hintergrundes sind hier wirklich mit feinem Verständniß ergänzend für den Aufbau der Gruppe selbst dirigirt[2]. Wir erkennen hier abermals die Principien Masaccio's, seine einfachen Mittel, Großes zu erreichen, die Noblesse seiner Linienführung, ein Zeichen, daß die Arbeiten im Carmine doch für Perugino eine wesentliche Quelle der Stilbildung ausmachten. Dabei entwickelt er hier eine Tiefe und Kraft der Seelenmalerei, eine Ausprägung der Charaktere und eine Glut religiöser Andacht, daß wir uns wohl vorstellen können, welche Begeisterung dieses Werk damals erregen mußte. Glauben wir doch die edle Sprache Giotto's, Orcagna's, Fra Angelico's in milden Accorden zu hören, gepaart mit dem schmelzenden Laut umbrischer Kunst. Wie sehr man in Florenz dieses Werk seinem inneren Werthe nach schätzte, erhellt daraus, daß Francesco del Pugliese den Nonnen von S. Chiara den dreifachen Preis bot[3]. Aber Perugino selbst hatte erklärt, er getraue sich nicht, noch einmal das gleiche zu liefern, ein Beweis, daß er wirklich aus der Tiefe der Seele heraus ein Kunstwerk geschaffen. Damals entstanden noch: Christus am Oelberg, für die Gesuati, die Kreuzigung, für S. Girolamo delle Poverine, und eine Madonna für S. Pietro Martire in Perugia. Das erstere Bild, jetzt in der Akademie zu Florenz[4], ist besonders reizvoll durch schöne Farbenstimmung: vom Zwielicht des Abends heben sich die Figuren energisch ab. Bei der Kreuzigung daselbst finden wir gesättigtes Colorit und eine schöne Landschaft[5]. Das

---

[1] Gaye II, 67. 70. Der Maler wird hier ‚Piero Peroxini' genannt. Die Motive der Wandbilder sind ‚quela historia quando il papa scampò da coma et la bataia'. Dagegen Milanesi bei Vasari III, 615.

[2] Vasari III, 569: ‚vi fece un paese, che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli, come si è veduto poi.'

[3] Vasari l. c.: ‚elle (le monache) non vollono acconsentire, perchè Pietro disse che non credeva poter quella (tavola) paragonare.'

[4] Saal d. gr. Gem. Nr. 53. [5] Nr. 56.

1489 für Perugia gemalte Altarbild, jetzt in der dortigen Galerie, zeigt Maria im Freien sitzend, von zwei fliegenden Engeln begleitet, während das Kind die im Vordergrund knieenden Ordensbrüder segnet.

Bis zu den Arbeiten im Cambio von Perugia blieb der Meister in Florenz und unterbrach seinen Aufenthalt nur, um neue Aufträge entgegenzunehmen, oder ein Bild fertig zu machen. Seine Vermögensverhältnisse müssen damals günstige gewesen sein, denn 1496 kaufte er ein Grundstück, um ein Haus zu erbauen. Im Jahre darauf schätzte er mit Benozzo, Cosimo Rosselli und Filippino die Arbeiten Baldovinetti's in S. Trinità.

Von dem großen Werke der Himmelfahrt Christi für S. Pietro in Perugia befindet sich das Mittelbild im Museum zu Lyon, drei Stücke sind in der Vaticanischen Galerie, fünf in der Sacristei der Kirche. Das Lyoner Blatt, der in einer Glorie von Cherubim auffahrende Erlöser, hat sehr gelitten[1]. Einzelheiten dieser Motive sind übrigens von Perugino oft wiederholt worden. 1497 entstand die Tafel für S. Maria Nuova in Fano, eine thronende Madonna, von Heiligen umgeben, mit schönen Staffelbildern, in denen umbrische Milde mit Adel der Zeichnung sich verbindet. Etwas tiefer steht ein Verkündigungsbild in derselben Kirche. Jener Zeit gehört wohl auch die Kreuzigung in S. Maddalena an, ein Werk von milder, klangvoller Formsprache. Die Composition ist in drei von Bogen überspannte Abtheilungen zerlegt; in der mittleren sieht man den Gekreuzigten, von Magdalena begleitet, links Maria, neben ihr den knieenden Bernhard, rechts Johannes nebst dem hl. Benedikt. Die Gestalt des Erlösers ist vielleicht die schönste, welche Perugino hervorgebracht: in ihren geklärten Formen offenbart sich jenes Ideal der Demuth und Hingabe, wie es Fra Angelico suchte, ein Beweis, daß der Seele jener älteren Kunst auch die neueren Bildungsgesetze sich anpassen ließen. Tiefe Trauer spricht aus den das Kreuz umgebenden heiligen Gestalten, dabei eine Wahrheit und Kraft der Empfindung, daß solchem Bekenntniß gegenüber die Frage müßig erscheint, wie sie Burckhardt aufwirft: ‚Wie vieles in seinen Werken soll man ihm als baare Münze abnehmen?'[2] Wer aus der Tiefe der Seele heraus mit so überzeugender Fülle des ganzen Ausdrucks zu schaffen vermag, auf den dürfte Vasari's Märchen[3] nicht Anwendung finden, ‚Perugino habe keinen Glauben besessen und die Unsterblichkeit der Seele geläugnet'. Ein glaubensloser Maler kann wohl religiöse Motive in Form

[1] Lyon Nr. 156. [2] Cicerone II, 2, S. 605.

[3] III, 589: ‚Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell'anima: anzi con parole accommodate al suo cervello di perfido ostinatissimamente ricusò ogni buona via.' Von diesem albernen Vorwurf spricht auch Milanesi den Meister frei: ‚vagliano a purgarlo, oltre la elevazione religiosa delle sue opere, che per noi non è di lieve peso, certi fatti' etc. l. c. nota 1. Vgl. auch darüber Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio etc., Perugia 1837, p. 271—279.

setzen: ihnen eine Seele einhauchen, die zum Beschauer spricht und ihn im innersten Gemüth fesselt, vermag nur die gottgeweihte Phantasie. Raffael, Fra Bartolommeo, Leonardo da Vinci sind ohne des Glaubens Ideale in ihren höchsten Leistungen nicht denkbar, ebenso wenig als Perugino und Fra Angelico. Für die Zwecke der Pollajuoli, eines Andrea, Uccelli, Piero und anderer Florentiner bedarf es solchen Geisteslebens nicht: ihre Modelle dienen nur wissenschaftlichen Problemen und Versuchen der Technik. Der echte Künstler bildet nach großer innerer Anschauung, nach der Geisteswelt, die nach außen drängt; er vermag ebenso wenig als ein Dante mit dem Schein von Idealen Herzen zu rühren. Zu täuschen vermochte schon die griechische Kunst nicht: von der inneren Größe des olympischen Zeus bis zur Gespreiztheit der Mediceischen Venus ist ein bedeutsamer Schritt: dort Phidias und ethische Begriffe, hier der abgeblaßte Cultus der Form, die zur Schau getragene Naivität, das Gerüst ohne Seele. Noch weniger als der Dichter versteht es der Maler, zu lügen; denn seine Werke sind die wesensgleichen Kinder seiner Gedanken, wie die gesammte Kunstentwicklung ein Spiegelbild des Culturlebens ist.

Perugino stand auf der Höhe seines Ruhmes, als (1498) die Orvietaner ihn immer wieder einluden, ihre Domkapelle zu besichtigen. Im folgenden Jahre, am 1. September, erscheint er in der Malergilde zu Florenz [1]. Es ist dieses die fruchtbarste und glücklichste Epoche seiner Thätigkeit. Neben dem Ruf nach Orvieto erhielt er einen solchen nach Perugia, und während Signorelli dort seine Arbeit begann, war Pietro an den Wandbildern im Cambio [2] thätig, stolz, seinen Landsleuten ein monumentales Werk zu hinterlassen. Die Wahl der Objecte stand ihm aber nicht frei, denn die Inschriften auf den Täfelchen der Wandbilder wiederholen sich in den Dichtungen des Maturanzio, Schriftführers im Rath der Zwölf, und von ihm rührt wohl die Anordnung des Stoffes her. An der Wölbung sollten die sieben Planeten und die Zeichen des Thierkreises erscheinen; die Wand dem Eingang gegenüber war für Geburt und Verklärung Christi; die zur Linken für Allegorien der Gerechtigkeit, Weisheit, Mäßigkeit und Tapferkeit nebst entsprechenden Helden; die rechte für Gott Vater, die Sibyllen und Propheten bestimmt; neben dem Eingang sollte Cato auftreten; die vollen Wandsäulen in den Ecken waren ornamental zu decoriren. Es kam also auf geschickte Raumeintheilung an, denn außer der Geburt und Verklärung Christi war keine größere Composition erforderlich. Perugino hatte ersterem Gegenstande mit dem Altarbild der Villa Albani entsprochen und wiederholte ihn, da er Beifall erlangte; für die Verklärung war ein neues Motiv zu finden, aber es genügt nicht jenen Fähigkeiten, die er bei der Pietà und der Kreuzigung erschlossen hat: Christus

[1] Vasari III, 612: ‚1499, 1. Sept. Magister Petrus Christophori Vannucci de perusio volens venire ad magistratum dicte artis, inter alios in dicta arte matriculatos.‘

[2] Cfr. R. Marchesi, Il Cambio di Perugia, 1853. Mariotti, Lettere, p. 157 s.

steht ruhig auf den Wolken; auch ist ein Mißverhältniß in den Proportionen der anderen Figuren störend. Daß die historischen Typen sich in derselben geschwungenen, sanften Bewegung wie die Heiligen auf den Altarbildern präsentiren, wirkt eintönig. Die Deckenbilder sind wohl nur von Schülerhänden colorirt, gehören aber der Erfindung nach zu den vollkommensten Mustern jener im decorativen Stil berühmten umbrischen Malerschule. Die sorgfältigen Umrisse der mageren Körper, die gefühlvolle Art des ganzen Vortrags lassen auf einen begabten Gehilfen in Perugino's Werkstatt schließen, vielleicht auf Spagna. Auf der mittleren Säule der Halle hat Perugino sein eigenes Bildniß angebracht: ein fester Kopf mit kleinen Augen und buschigem Haar, ohne besonders lebhaften Ausdruck. Daneben die Inschrift 1500.

In demselben Jahre malte er für das Kloster von Vallombrosa die jetzt in der Akademie zu Florenz befindliche Verklärung Mariä. Die innerhalb einer Mandorla sitzende Jungfrau, innig zu Gott Vater emporblickend, gehört, wie dieser, zu den schönsten Gestalten Perugino's; auch die vier unten stehenden Einzelfiguren, die hll. Bernhard, Johannes Gualbertus, Benedikt und Michael, sind von großartiger, milder Würde und Schönheit[1]. Im folgenden Jahre tritt er als einer der Prioren in Perugia auf, lieferte aber trotz amtlicher Beschäftigung mehrere Bilder für S. Lorenzo, S. Francesco al Monte und S. Agostino.

Der Sposalizio, für eine Kapelle von S. Lorenzo in Perugia bestellt, gehört jetzt dem Museum zu Caen in der Normandie. Die Handlung vollzieht sich im Freien vor einem jener edlen Renaissancetempel im Geiste Bramante's, dessen Linien wohllautend sich zusammenfügen. Inmitten der Gruppe steht der Priester in etwas unfreier Haltung, die Hände des Paares zusammenfügend; hinter Joseph sieht man die Freier, Maria ist von Frauen begleitet. In den weichen Gesten der Hauptpersonen, der gezierten Beinstellung, dem Neigen der Köpfe werden wir an das Wandbild in der Sixtina erinnert: Uebergabe der Schlüssel, welche sich ebenfalls vor einem Renaissancetempel vollzieht. Raffael hat im Sposalizio von 1504 jene Anordnung der Scene beibehalten und nur die Gruppen vertauscht.

Perugino hatte sich in frühen Werken der Tempera bedient, später sehen wir ihn die Oelmalerei mit großer Sicherheit ausüben. Möglicherweise ist er dieser Technik in Venedig näher getreten, wo Antonello da Messina sie verbreitete und die Bellini sie förderten. 1494 war der Vertrag über die Arbeit

[1] Saal der großen Gemälde Nr. 55. Bei jener Gelegenheit mag Perugino auch die zwei herrlichen ascetischen Köpfe von Mönchen gefertigt haben, welche den Don Blasio Milanese, General des Ordens von Vallombrosa, und den Abt Don Baltassare darstellen und sich jetzt in der Akademie zu Florenz befinden. Manche Kritiker, selbst Passavant, haben sie dem jungen Raffael zugeschrieben. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 330.

im Consiglio zu Venedig abgeschlossen worden[1], und es ist glaublich, daß dort auch jenes für Perugino selbst gehaltene Portrait (in den Uffizien) entstanden ist, welches einen 1496 daselbst gestorbenen Florentiner, Francesco dell' Opere, darstellt, und das in Kraft der Farbe wie Sicherheit des Vortrags mit Antonello's Bildnissen sich messen kann[2].

Den Einfluß Leonardo's bekundet eine für die Certosa zu Pavia gemalte Madonna, jetzt in der Londoner Galerie, ein Werk von seelenvoller Stimmung und leuchtender Pracht der Oelfarbe. Köstlich wirkt hier der Goldton des Fleisches, von der sanft schimmernden Luft weich umfangen. Hier finden wir den Meister auch technisch auf der Höhe und im Besitz aller Mittel jener Zeit. 1505 wurde ein Bild für die Marchesa Isabella von Mantua fertig, welches dieselbe schon mehrere Jahre vorher bestellt hatte. Sie zeigte sich davon nicht ganz befriedigt, ‚da es in der Ausführung hinter Mantegna's Arbeiten zurückstehe und in Tempera gemalt sei'. Pietro erwiederte[3], ‚er habe mit Rücksicht auf Mantegna, welcher diese Technik vorziehe, Tempera gewählt, stehe im übrigen jedoch immer zu Diensten'. Im Jahre 1505 vollendete der Meister auch die von Filippino unfertig zurückgelassene Kreuzabnahme, indem er die Gruppe mit Maria hinzufügte und sie glücklich dem Stil des Bildes anpaßte. Das Gegenstück dazu, die Himmelfahrt[4] — von der sich einige Theile in der Lindenaugalerie zu Altenburg befinden —, zeigt in den sechs Engeln Wiederholung älterer Motive und erfuhr deshalb, wie Vasari berichtet, den Tadel der Zeitgenossen.

1507 oder 1508 berief Julius II. den Künstler nach Rom und übertrug ihm die Ausmalung des Zimmers, welches Raffaels Burgbrand enthält. Er begegnete im Vatican Signorelli und Pinturicchio, auch Peruzzi und Sodoma und verkehrte in Bramante's Haus. Aber hier trat ihm ein neuer Genius in der Gestalt seines eigenen Schülers entgegen, und er suchte bald mit Signorelli und Pinturicchio wieder die Heimat auf. Seine Deckenmalereien stehen, vielleicht weil ihm die rechte Lust zur Arbeit fehlte, an Geschmack und Ausführung hinter denen im Cambio von Perugia zurück. Auf dem Wege von Rom hat er wohl in Assisi am Heiligthum des Franciscus innerhalb der Angeli die (jetzt ganz zerstörte) Kreuzigung gemalt, ging dann nach Siena und verkaufte daselbst zwei Bilder. Aus dem Jahre 1521 stammen die sechs Heiligen, mit welchen er das im Jahre 1510 zu S. Severo in Perugia gemalte Fresco der Trinität vervollständigte, die aber nun erloschen sind. Besser ist die Wandmalerei in S. Maria Maggiore zu Spello erhalten, welche

---

[1] Gaye II, 69 s. Perugino heißt in dem Document: ‚maistro piero peroxini depentor'.

[2] Vgl. dagegen Milanesi bei Vasari (III, 615 s.), der hier einen Venetianer aus Perugia finden will im Anschluß an Rosini (Storia III, 189 s.). Der Maler soll dann der Autor auch des Bildes in der Scuola di S. Giovanni Ev. sein.

[3] Gaye II, 68. Der Stil dieses Briefes ist besser als der der übrigen von Perugino.

[4] In S. Maria de' Servi zu Florenz.

allerdings der Zeichnung nach die abnehmende Kraft des 70jährigen Mannes sehen läßt. Die beiden letzten Wandbilder, ehemals im Kloster S. Agneſe zu Perugia und in der Kirche zu Fontignano, sind abgesägt und befinden sich das eine im Kensington Museum zu London, das andere in der Kapelle von S. Agneſe. Das erstere Bild, eine Anbetung des Kindes, läßt schon alle Gruppirung vermissen, das zweite ist eine nicht minder ärmliche Leistung. Als der bejahrte Maler in Fontignano arbeitete, überfiel auch ihn eine dort ausbrechende Seuche, die ihn schnell dahinraffte. Niemand kennt jetzt mehr die Stätte, wo Pietro Perugino begraben ist; denn der Bitte seiner Söhne, den Leichnam nach Perugia bringen zu dürfen, wurde von den Brüdern von S. Agostino zwar Erfüllung zugesagt [1], aber die Unruhe der Zeit scheint diese verhindert zu haben.

Lo Spagna.

Von den Schülern Perugino's ist, außer Raffael, Giovanni di Pietro, von seiner Heimat Lo Spagna benannt, der anziehendste. Aus seiner Jugend ist nichts bekannt, erst mit dem Jahre 1507 tritt er als selbständiger Maler in Todi auf. Genosse Raffaels zu Perugia, vertritt er in seiner Malweise eine Mischung von dessen und seines Lehrers Stil, aber ohne das feine, geistige Leben, den hinreißenden Zug zur Schönheit wie Raffael zu besitzen. Sein frühestes Bild, die Geburt Christi (Vatican), zeugt noch von engem Anschluß an seinen Lehrer, doch fehlt ihm die noble Breite der Gewandung und die Kraft der Farbe. Das göttliche Kind liegt auf dem Boden; um dasselbe gruppiren sich Maria nebst Joseph und zwei Engel links, rechts die Könige. Dieses Motiv kehrt in einem für die Familie Ancajani in Spoleto gemalten Bilde wieder, das sich jetzt im Berliner Museum befindet [2]. Man hat es für ein Werk aus Raffaels Jugendzeit gehalten, und in der That ist es durch Reinheit der Form, Zartheit der Umrisse und den Adel der Köpfe ausgezeichnet, aber man vermißt bei den zu allgemein gehaltenen Typen doch die feinere Charakteristik. Auch die Ueberladung mit Falten an ungeeigneter Stelle, allzu kräftige neben mageren Formen zeigen Mangel an Geschmack und künstlerischem Gleichmaß.

Beide Werke waren für Klöster in der Nähe Spoleto's bestimmt, wo der Maler sich ansässig gemacht hatte und wo er 1516 auch das Bürgerrecht erlangte [3].

---

[1] Vasari III, 590 s., nota 3. 1515 hatte Perugino in Florenz für sich und die Seinigen von den Brüdern der Annunziata für den Preis von sechs Goldgulden eine Begräbnißstätte gekauft. Gualandi, Mem., ser. IV, p. 115. Vasari III, 589, nota 2.

[2] Nr. 150. Gemalt für Ancajano Ancajani, 1478—1503 Abt zu Ferentillo bei Spoleto. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 321 ff. Passavant, Raffael, I, 508 ff.

[3] Mariotti, Lettere pitt., p. 195. Vasari III, 593.

Zeigen dieselben Anklänge an den Stil Perugino's und Raffaels, mit einer gewissen Befangenheit vorgetragen, so offenbart sich größere Frische in dem Tafelbilde für S. Girolamo in Perugia, jetzt in der Galerie daselbst. Es ist die thronende Madonna, von Johannes, Franciscus, Hieronymus und Antonius begleitet, ein Bild von sorgfältiger Durchbildung, mit schönen Typen ausgestattet, aber ohne Selbständigkeit der Erfindung und Breite des Vortrags. Zwei Bilder in England, so in Stafford House der kreuztragende Erlöser, bei Fuller Maitland Christus am Oelberg, letzteres nur Nachbildung von Perugino's Composition, zeigen eine dem Raffael nahekommende Feinheit, aber ohne den Reiz frischer Natürlichkeit und den Schmelz unsterblicher Jugend.

Spagna's künstlerisches Wesen wird am besten durch einen Vorgang illustrirt, der die Lieferung eines Bildes für die Kirche der Reformaten in Todi betrifft. Er verpflichtet sich contractlich, das von einem Schüler Ghirlandajo's für S. Girolamo zu Narni gemalte Altarblatt zum Muster zu nehmen, und führt dies auch in geschickter Weise aus, indem er die Typen umformt und nach eigenem Geschmack in Farben setzt, ein Umstand, der dem Innenleben derselben nicht günstig sein konnte[1]. Zwei Heiligengestalten in Narni sprechen für die Anwesenheit Spagna's daselbst: es sind in S. Girolamo die hll. Bernardin von Feltre und Antonius, beide nicht besondere Leistungen. Von seinen Wandbildern in Todi ist nur der Rest einer Trinität erhalten, jetzt auf eine Wand des Domes übertragen, während jenes in S. Martino zu Trevi, eine Krönung Mariä, mit etwas langen Engelsgestalten, zu den besten Werken des Malers gerechnet werden muß. Es stammt inschriftlich vom Jahre 1512. Die steifen, mageren Figuren der Engel erinnern hier lebhaft an die Deckenbilder im Cambio zu Perugia. Werthvoller noch sind die Arbeiten in S. Maria delle Lagrime zu Trevi. Wir sehen hier den hl. Ubaldus zwischen Reihen knieender Mönche; ein Engel reicht ihm ein Buch dar, andere tragen die Abzeichen seiner Würde. Außerdem in einer Kapelle zwei lebensgroße Figuren in Tempera auf Leinwand, die hl. Cäcilia, auf der Orgel spielend, und Katharina mit Buch und Schwert, vornehme Persönlichkeiten, die an Raffael erinnern.

Ein Aufenthalt Spagna's in Florenz ist nicht bezeugt, eher dürfen wir an einen solchen in Rom glauben, da die einst in der Kapelle von La Magliana, dem Sommersitz Julius' II., befindlichen Wandbilder der Verkündigung und Heimsuchung wie des Martyriums der hl. Felicitas — jetzt auf Leinwand übertragen und in S. Cecilia untergebracht — von ihm Kunde

[1] L. Leoni, Memorie storiche di Todi, p. 118. 148: ‚dictus magister Johannes promittit facere (tabulam) pictam de auro cum coloribus et aliis rebus ad speciem et similitudinem tabulae factae in ecclesia S. Jeronymi de Narnia.' Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 328, Anm. 15.

geben. Charakteristisch sind für ihn neben perugineser Anmuth der Köpfe gewisse Mängel der Zeichnung sowie das blaßgelbe, grünlich-grau schattirte Incarnat, der Mangel an Relief.

Nachdem Spagna längere Zeit in den größeren Städten des oberen Tiberthales gewandert, hatte er Spoleto zum Wohnsitz gewählt und nennt sich auch Giovanni aus Spoleto. Für das Stadthaus daselbst malte er den Wappenschild Julius' II., umringt von symbolischen Gestalten. Auffällig ist hier die Aehnlichkeit der Caritas mit Marc Antons Stich nach Raffael. Es finden sich in dieser Stadt noch die Madonna zu S. Ansano, eine zweite im ehemaligen Convent della Stella, eine dritte im Communalpalast daselbst, letztere das schönste Werk Spagna's aus jener Zeit: Maria sitzt und hält auf den Knieen das nackte, stehende Kind, welches segnet und in der Linken eine Weltkugel trägt. Vier Heilige umgeben die lebensvolle Gruppe. Die Köpfe auf sehr schlanken Körpern erinnern an Raffael[1]. Zu den bedeutendsten Werken gehört die Madonna von 1516 in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi: Maria, auf reichem Thron (im Geschmack Pinturicchio's) sitzend, ist von Katharina, Franciscus, Clara, Ludwig, Rochus umgeben; auf den Wolken zwei schöne, betende Engel. Die Wandbilder in S. Maria degli Angeli zu Assisi geben eine Anzahl von Portraits in recht malerischer Auffassung; die Figuren sind nur bis zum Knie sichtbar und treten außerordentlich plastisch hervor, auch die Gewandung hat breiten Zug ohne die Spagna eigenthümliche Häufung der Falten.

Nach seiner Rückkehr aus Assisi erhielt der Maler in Würdigung seiner allseitigen Verdienste das Bürgerrecht und stiftete zum Dank ein Bild in das Stadthaus. Im nächsten Jahr trat er an die Spitze der Lucasgilde daselbst — dann fehlen weitere Nachrichten bis 1521, wo er eine Krönung Mariä und anderes in der Kirche S. Maria d'Arone zugleich mit Vincenzo da S. Gimignano ausführt[2]. Ein zweites Krönungsbild finden wir in S. Jacopo bei Spoleto; aber während Spagna in Todi und Trevi Ghirlandajo's Stil nachahmte, scheint er hier die Werke des Fra Filippo im Dom von Spoleto zum Muster genommen zu haben. Diese Arbeiten gehören zu seinen letzten. 1533 erhält Spagna's Wittwe noch den letzten Rest der Bezahlung.

Von den übrigen Schülern Perugino's sind Giannicola Manni, Eusebio di S. Giorgio, Tiberio d'Assisi und Gerino da Pistoja zu nennen. Ersterer, aus Città della Pieve gebürtig, war hauptsächlich in und bei Perugia thätig[3]. Von Spagna unterscheidet er sich dadurch, daß Raffaels Einfluß ihn weniger berührt, obgleich er in Perugino's Werk-

[1] Einst in der Citadelle und 1800 von dort übertragen.

[2] Vasari III, 595.

[3] Giannicola, Giovanni Niccola, war der Sohn eines Paolo und lebte bis 1544. Vasari l. c. nota 5.

ſtatt mit ihm zuſammen war. Bilder in der Akademie zu Perugia und im Cambio zeigen, daß er der umbriſchen Kunſtweiſe treu blieb.

Euſebio di S. Giorgio erſcheint gleich nach Pinturicchio in der Gilde[1]. Seine Malweiſe lehnt ſich mehr an die des letzteren an, doch tritt auch Raffaels Einfluß in einzelnen Werken zu Tage, ja zuweilen entlehnt er ganze Stücke aus deſſen Bildern. Nachahmung Raffaels iſt auch in den 1507 zu S. Damiano bei Aſſiſi gemalten Wandbildern erſichtlich, eine Verkündigung und die Stigmatiſation des hl. Franciscus darſtellend, mit Namen und Jahreszahl beglaubigt. An dem Bilderſchmuck der Roſenkapelle von S. Maria degli Angeli ſcheint er ebenfalls Antheil zu haben. Sein beſtes Werk iſt die für S. Francesco zu Matelica gemalte ‚Heilige Familie', von 1512.

Tiberio d'Aſſiſi iſt ein Talent von geringerer Kraft als Euſebio, deſſen beſte Leiſtung, eine thronende Jungfrau in S. Martino bei Trevi, auf die Schule des Fiorenzo di Lorenzo hinweiſt. In anderen Werken erſcheint er mehr peruginesk, ſo in jenen von S. Francesco zu Montefalco, von 1510, der Cappella delle Roſe zu S. Fortunato ebendaſelbſt, und in der von Engeln und Heiligen umgebenen anmuthigen Madonna zu S. Domenico bei Aſſiſi. Die Arbeiten in der Roſenkapelle von 1518 ſind eine Wiederholung des Cyklus aus dem Leben des hl. Franciscus in S. Fortunato (Montefalco), erſcheinen aber nicht lebensvoller als jene.

Einer der ſchwächſten Maler aus Perugino's Werkſtatt iſt Sinibaldo Ibi, der in Gubbio thätig war und der Malergilde zu Perugia angehörte. Sein Altarbild für den Dom in Gubbio zeigt ihn als ſchwachen Nachahmer Pinturicchio's und Raffaels.

In Città di Caſtello begegnet uns dann Francesco Tifernate, ein Umbrier von geringer Bedeutung, der ſich durch röthliche Fleiſchtöne und ſchwulſtig aufgeputzte Figuren bemerklich macht.

Talentvoller iſt Gerino da Piſtoja[2], deſſen Vortrag ſich dem Perugino's nähert, wie ihn auch Vaſari als Nachfolger desſelben bezeichnet. Ueberbleibſel von Fresken im Durchgang nach der Sacriſtei der Pieve von Città di Caſtello, andere zu Borgo S. Sepolcro, zeigen einen geſchickten Maler, der auch coloriſtiſch dem Perugino näher ſteht als dem Pinturicchio und ſich über Manni's und Euſebio's Leiſtungen zu erheben vermag. 1505 iſt er im Dom ſeiner Vaterſtadt thätig, und 1509 liefert er für S. Pietro in Città di Ca-

---

[1] Vasari III, 596. In der Matrikel heißt er: ‚Euſepius Jacobi Chriſtophori'. Cfr. Mariotti, Lettere pitt., p. 232 s.

[2] Vasari III, 506. Cfr. Gualandi, Mem., ser. VI, p. 35. Handwerksmäßige Vertreter der umbriſchen Malerei ſind die Caporali, zunächſt Bartolommeo, von dem nur im Pfarrhaus zu Caſtiglione del Lago ein Bild vorhanden iſt, geringe Leiſtung in Tempera; dann Giovanni Battiſta, geboren 1476 (?), Lehrling ſeines Vaters, der vielleicht die in der Villa Paſſerini bei Cortona befindlichen rohen michelangelesken Figuren aus der römiſchen Geſchichte malte.

stello eine thronende Madonna mit Heiligen, welche das Studium von Raffaels frühen Werken erkennen läßt. Die hier auftretende Verbindung von Zügen Perugino's, Raffaels und Pinturicchio's leitet uns auf das heilige Abendmahl von S. Onofrio in Florenz, woran Crowe und Cavalcaselle auch dem Gerino mit Recht Antheil zuweisen.

Bernardino Pinturicchio.

Zu den von Vasari mißkannten begabteren Malern gehört auch Bernardino di Betto, genannt il Pinturicchio, richtiger Pintoricchio oder Pintoriccio; denn das Wort ist nur ein Diminutiv von Pintore. Vasari gibt ihm mehr Glück als Verstand[1] und zugleich eine solche Unselbständigkeit, daß ihm, dem 50jährigen ausgereiften Meister, der 20jährige Raffael die Skizzen und sogar die Cartons zu den Fresken in der Libreria zu Siena machen muß. Dieses herbe Urtheil wird vielfach nachgesprochen, obgleich schon Rumohr bemerkte, ‚der Künstler sei nicht selten mit Ungerechtigkeit behandelt worden, was darin seinen Grund zu haben scheine, daß man die Leistungen seines früheren und frischeren Lebens nicht genug von den späteren unterschieden hat, in denen leere Fertigkeit und einseitiges Absehen auf Gewinn vorwaltet'[2].

Nach Vasari wäre derselbe 1454 als Sohn eines Benedetto geboren. Zur Beurtheilung seines Entwicklungsganges fehlen uns aber die Bilder aus erster Zeit, und es sind auch keine früheren selbständigen Leistungen aufzuweisen, als die Fresken der Sixtinischen Kapelle. Die Einflüsse Perugino's, der vermuthlich sein Lehrer war, ebenso wie die des Fiorenzo und der älteren Umbrier, machen sich in seinen Werken geltend. Er ist nicht Dramatiker, sondern malt zierlich, sorgsam im einzelnen, wie ein Miniator die Flächen deckend, mit Vorliebe für genrehafte Scenen, ornamentales Detail, schöne Architektur, und hält unveränderlich die alte Tempera fest. Gemüthstiefe, religiöse Begeisterung, wie bei Perugino, wird man bei ihm nicht finden, auch gehen ihm ernste Naturstudien ab. Er liebt es, seine Compositionen mit Figuren zu belasten, und breitet nicht ohne Naivität die Pracht des Städtelebens vor uns aus: so eignet er sich vornehmlich zum Decorateur der Paläste und Privatkapellen, darin dem Benozzo gleichend, daß er den vornehmen, heiteren Ton jener Kreise zu treffen weiß. Die Rovere, Borgia und Piccolomini haben ihn deshalb gleichmäßig in Anspruch genommen. Pinturicchio's Gestalten sind selten an sich bedeutend, zumeist füllen sie ihre Stelle geschickt im Raume aus und führen zwischen Friesen, Pilastern und reichen Umrahmungen ein harmloses, gefälliges Dasein. Die solide Technik in diesen Bildern ist Ursache ihrer guten Erhaltung.

[1] Vasari III, 493: ‚ebbe molto maggior nome che le sue opere non meritarono.'

[2] Ital. Forsch. II, 330 f. Cfr. Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837. Vermiglioli hat den Irrthum Vasari's in sorgfältiger Beweisführung zu widerlegen gesucht.

Nach Rom kam er als Perugino's Genosse und mag 1480—1482 in der Sixtina die beiden Wandbilder der Taufe Christi und der Reise des Moses gefertigt haben. Beide haben, weil in der Nähe des Altars befindlich, vom Rauch sehr gelitten und sind daher im ursprünglichen Colorit durch Erneuern beeinträchtigt worden. Aus dem Landschaftlichen, wenn wir dasselbe mit den für Innocenz VIII. im Vatican gemalten Wandbildern vergleichen, dann aus den Kindergestalten, welche ganz jene in Araceli zu sein scheinen, aus der Ueberhäufung mit Personen, aus einzelnen Typen ergibt sich zweifellos der Stil Pinturicchio's. Unter den Augen seines ehemaligen Lehrers und älteren Freundes sind diese Werke entstanden [1], und vielleicht noch vor Vollendung derselben hatte er die Aufmerksamkeit der Cardinäle della Rovere auf sich gelenkt: so ward ihm der Auftrag für die dem hl. Hieronymus gewidmete Kapelle in S. Maria del Popolo. An der Altarwand sieht man die Anbetung der Hirten, mit dem Bildniß des Stifters und dem Zug der drei Könige vom Hintergrunde her, in den Bogenfeldern Darstellungen aus dem Leben des Titularheiligen. Schlanke, zarte Figuren, ein anmuthiges Christkind und die den Umbriern eigenen Landschaften von ausgehöhlten Felsen mit geringer Vegetation sind Charakteristica, die uns wieder begegnen [2]. Um die Zeit der Vollendung jener Decoration starb Giovanni della Rovere, und Pinturicchio erhielt Auftrag, die Kapelle desselben auszumalen. Am Altar sehen wir Maria, thronend zwischen den hll. Augustin und Franciscus, darüber die Halbfigur des Erlösers, zur Linken die Himmelfahrt Mariä, in der Nische des Grabmals Christus, von Engeln betrauert, während die übrigen Bogenfelder Scenen aus dem Leben Mariä enthalten, von gemalter Architektur umschlossen. In den etwas trockenen Figuren tauchen Erinnerungen an Fiorenzo's Stil auf, auch sind wohl Schülerhände thätig gewesen. Bedeutender ist der Schmuck der Chordecke: die Krönung Mariä im Rundfeld und die Kirchenväter in den Ecken, darüber die Sibyllen, nebst den Evangelisten in Medaillons geben ein geschmackvolles Ganzes voll umbrischer Gefühlsstimmung. Seine letzte Arbeit in dieser Kirche geschah für die Kapelle des Lorenzo Cibò.

Im Frühjahr 1491 kam Perugino wieder nach Rom, und Pinturicchio wanderte nach Orvieto, wo er zwei Propheten und zwei Kirchenväter im Dom zu malen unternahm. Unterdessen war Alexander VI. auf Innocenz VIII. gefolgt, und da Pinturicchio nach Rom zurückkehrte, erhielt er den Auftrag, eine Reihe Zimmer im Vatican zu decoriren, was er binnen zwei Jahren ausführte [3]. Für einige Zeit ist er auch wieder in Orvieto gewesen, so daß

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 304.

[2] Pinturicchio's Zeitgenossen bezeichneten seine Manier wegen der kleinlichen Ausführung als flämisch. Cfr. Vasari III, 498.

[3] Vasari III, 498: ‚dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli *alla maniera de' Fiamminghi;* che, come cosa insino allora non più usata, piacquero assai.' ‚Nel medesimo palazzo

Alexander im Frühjahr 1494 ihn holen ließ. Nur mit zahlreichen Gehilfen ist eine so fruchtbare Thätigkeit denkbar, auch wenn bei mangelnder Erfindungskraft und tieferer Reflexion nur an ein leichtes, decoratives Schaffen[1] gedacht werden kann.

Nicht lange nachher dürften die Fresken in der Bufalinikapelle der Kirche von Araceli entstanden sein, worin noch manches an Fiorenzo's Stil erinnert, anderes wieder an Perugino. Die Gegenstände sind dem Leben des hl. Bernardin entnommen.

Als Pinturicchio um 1496 Rom verließ, um nach Perugia zurückzukehren, übernahm er dort sogleich ein Altarblatt, ging dann nach Orvieto und erfüllte gewissenhaft alle Verpflichtungen gegen die Dombehörde. Nur wenig ist von seinen Arbeiten da noch übrig, und auch das von ziemlich roher Ausführung[2]. Sein in Perugia übernommenes Altarbild für S. Maria de' Fossi, jetzt in der dortigen Akademie, zeigt alterthümlichen umbrischen Charakter, auch viel antikisirendes Ornament am Thron und in den Figuren Mangel an Grazie. Lehrreich für Pinturicchio's Stil sind die Malereien von S. Maria Maggiore in Spello[3]. Kurz nach Vollendung derselben ward er vom Cardinal Piccolomini nach Siena berufen, um sich der Libreria des Domes zu widmen. Die Decke sollte im grotesken Stil prächtig verziert werden, für die Wände waren zehn Motive aus dem Leben Papst Pius' II. gewählt, deren Uebertragung auf die Wand Pinturicchio selbst zu leisten hatte. Die Vorbereitungen nahmen viel Zeit in Anspruch, erst 1503 konnte die Malerei beginnen. In einem am 30. April dieses Jahres aufgesetzten Testament hatte der Cardinal den Wunsch ausgesprochen, wenn er die Vollendung derselben nicht erlebte, möchten seine Erben dafür Sorge tragen[4]. Am 21. September war Francesco Piccolomini Papst geworden, und schon am 18. October schied Pius III. aus diesem Leben. Zunächst unterblieb die Fortsetzung der Arbeiten, aber Pinturicchio erhielt indes Beschäftigung in der Taufkapelle von S. Giovanni. Bis September 1509 hatten sich die Erben des Papstes geeinigt, und der Vertrag mit dem Künstler scheint erneuert worden zu sein. Aber die Fresken der Libreria

---

gli fece dipignere Alessandro VI. tutte le stanze, dove abitava, e tutta la torre Borgia. In detto palazzo ritrasse, sopra la porta d' una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d' una Nostra Donna e nel medesimo quadro la testa d' esso papa, che l' adora.' Cfr. Taja, Descrizione del Palazzo Vaticano, Roma 1750.

[1] Für das decorative Element zeugt auch die viele Anwendung des Stucco, so Vasari l. c. p. 499: ‚Usò molto di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi d' oro per soddisfare alle persone che poco di quell' arte intendevano, acciò avessono maggior lustro e veduta.' [2] Vasari III, 500, nota 4.

[3] Vasari III, 501, nota 1. Diese Malereien für die Cappella Baglioni in Spello blieben Vasari unbekannt.

[4] Vgl. Milanesi's Commentar zum Leben des Pinturicchio. Vasari III, 515 ss. Erbauer der Libreria ist Cardinal Francesco Piccolomini, Neffe Pius' II., später Papst Pius III.

nahmen ihn nicht ausschließlich in Anspruch; auch trat durch den Tod Andrea's Piccolomini eine neue Störung ein, so daß erst in den Jahren 1506 und 1507 der Cyklus beendigt wurde. Derselbe enthält[1]: Die Abreise des Aeneas Sylvius zum Concil von Basel; seine Mission an den König Jakob von Schottland; die Dichterkrönung 1442 während des Reichstages zu Frankfurt; die Obedienzerklärung vor Eugen IV.; Verlobung Friedrichs III. mit Eleonore durch Aeneas in Siena; die Erhebung zum Cardinalat; die Papstwahl; Pius II. auf dem Fürstentag zu Mantua; Heiligsprechung der Katharina von Siena; Tod des Papstes in Ancona. Jedes Bild ist von einem perspectivisch behandelten Bogen eingerahmt. Nackte Genien vermitteln den Zusammenhang zwischen den einzelnen Compositionen, indem sie von ihrem Platz auf den Sockeln die Aufmerksamkeit des Beschauers den Wappenschilden zulenken. Die Malerei ist gut erhalten, wie wenige der monumentalen Denkmäler Italiens. Was nun den Werth der einzelnen Compositionen anlangt, so ist die Abreise des Aeneas zum Concil am besten gruppirt und sehr frisch in der Auffassung. Eine schöne Landschaft finden wir auf der Scene bei König Jakob, während die Dichterkrönung höchst anmuthige, raffaelische Gestalten aufweist. Kunstvolle Gliederung bietet die Obedienzscene vor Eugen IV. Das Colorit ist hell, die Stimmung durchgehends eine heitere, festliche, der Ansatz zur breiteren, festeren Vortragsweise der Florentiner nur gering. Buonfigli und Fiorenzo sind überall durchzufühlen, ja Pinturicchio ist hier mehr Umbrier als in Rom. Uebrigens entspricht Auffassung und Technik völlig der Weise Pinturicchio's. Die Darstellungen sind zumeist Ceremonienbilder ohne dramatisches Ziel, Einheitlichkeit, festen Organismus und tieferen Inhalt, geben aber ein reiches Bild höfischen und städtischen Lebens[2]. Drei Entwürfe dazu sind noch vorhanden: in den Uffizien, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth und im Hause Baldeschi zu Perugia, welche man einst — nach Vasari's vorschnellem Urtheil — Raffael zuschrieb. Der Urheber ist kein anderer als Pinturicchio selber, und die Abweichungen von den Fresken überschreiten nicht das in solchem Falle gewöhnliche Maß des Abstandes zwischen einer Skizze und dem ausgeführten Bilde.

Die neuere Kritik hat dem Pinturicchio auch eine Reihe von Handzeichnungen, insbesondere das Skizzenbuch in der venezianischen Akademie zurückzugeben versucht[3], welches man lange ohne Widerspruch als Eigenthum

[1] Vasari (III, 494 s.) berichtet, Pinturicchio sei von vielen Gehilfen unterstützt worden: ‚Fu ajutato da molti garzoni e lavoranti.'

[2] Der Contract mit Pinturicchio bei Vasari III, 519 ss.

[3] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 309 ff. Ihm folgt Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I, 317. Dagegen Passavant, Raffael, II, 466. Crowe und Cavalcaselle, Raphael, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1883, I, 39 ff. Vischer, Raphael und der Gegensatz der Style, in seinen ‚Studien', S. 97 f. Ebenso A. Bayersdorfer, H. Grimm, W. Bode u. a.

Raffaels ansah. Dem Maler G. Bossi in Mailand war durch Vermittlung eines gewissen Albertolli der Kauf eines Bandes von 53 Handzeichnungen angetragen worden. Bossi ‚erkennt sogleich die Hand', wie er schreibt, besieht die Blätter aber in aller Flüchtigkeit, ersteht sie für 400 Francs und findet, in sein Haus zurückgekehrt, daß nicht nur ‚einige' von der göttlichen Hand Raffaels gezeichnet sind, sondern alle, mit Ausnahme von drei oder vier[1]. Schließlich bemerkt derselbe: ‚Es sind am Ende viele Figuren darin, die ihm zu den Cartons gedient haben, welche er für den Pinturicchio in Siena machte.'

Seit dem Ausspruch Bossi's galten diese Federzeichnungen für zweifellose Werke Raffaels. Cicognara, der den Verkauf der reichen Sammlung Bossi's an die österreichische Regierung vermittelte, Passavant[2] und Selvatico[3] hatten durch ihr zustimmendes Urtheil diese Meinung befestigt, die noch heute ihre Vertreter findet. Morelli's Ausführungen besagen in kurzem: ‚Eine genaue Vergleichung mit echten Handzeichnungen Raffaels aus früher Zeit, wie sie Oxford, das Britische Museum und der Louvre besitzen, ergibt uns Abweichungen schwerwiegendster Art. So finden wir Studien zur Madonna im Altarbilde der ersten Kapelle rechts in S. Maria del Popolo, mit den langen knöchernen Fingern, wie sie Pinturicchio eigen sind; dann eine andere zum Löwen des hl. Hieronymus daselbst; für die Reise Mosis in der Sixtina (knieende Frau, welche die Operation vollzieht, drei weibliche Köpfe, Kopfstudie zur Zipporah)[4]; für die Taufe Christi (sitzende Frau, nackte Figur hinter Christus stehend); für die Anbetung der Hirten, von 1503, im Vatican, und andere. Wären diese Studien wirklich von Raffael, so müßte er z. B. diejenigen zur Reise Mosis und zur Taufe Christi vor seiner Geburt gezeichnet haben, da die Wandbilder 1481 begonnen sind. Allerdings begegnet man in jener Sammlung auch echten Studienblättern Raffaels; es sind dies jene im Katalog von Perini mit 66 und 82 bezeichneten, welche als Skizzen zu Basreliefs der Schule von Athen angehören dürften. Unter den Zeichnungen Pinturicchio's finden sich dann noch zwei Acte, die dem Pollajuolo zuzuweisen sind, und zwei Nachbildungen nach Mantegna's Stich der Abnahme vom Kreuz. Andere sind Copien nach Zeichnungen von Perugino, Nachbildungen nach Signorelli, Leonardo da Vinci. Außerdem stellt sich heraus, daß wir in dem Bande nicht ein Skizzenbuch, sondern eine von einem Liebhaber zusammengestellte Collection besitzen. Pinturicchio's Originalen sind die übrigen Blätter dann hinzugefügt worden.' Morelli's Kritik ist zweifellos eine sehr gründliche.

---

[1] G. Bossi, Memorie inedite pubbl. nel Arch. stor. Lombard. 1878, fasc. II.

[2] Raffael II, 466 ff.

[3] Catalogo delle opere d' arte contenute nella Sala delle sedute della R. Academia di Venezia, 1854. Cicognara bei Marco Tabarrini, Memorie di Gino Capponi, p. 205.

[4] Abbild. bei Lermolieff a. a. O. S. 320.

Am 7. Mai 1513 hatte Pinturicchio sein letztes Testament gemacht, das er am 13. September und 14. October durch Codicille ergänzte. Vasari knüpft seinen Tod an einen Conflict mit den Brüdern in S. Francesco zu Siena, die ihm eine schlechte leere Kammer zum Aufenthalt angewiesen hätten, was nicht glaublich erscheint; dagegen erwähnen die Aufzeichnungen des S. Tizio, Pfarrers in Siena, in dessen Parochie Pinturicchio wohnte, als Gerücht (rumoribus ferebatur), er sei seiner ungetreuen Frau Grania und deren Liebhaber zum Opfer gefallen, die ihn, als er erkrankte, einschlossen und so verhungern ließen [1].

Dritter Abschnitt.

Die Malerei in Oberitalien.

A. Die Schule von Padua und ihre Ausläufer.

In Oberitalien ist Padua der Vorort einer Neugestaltung der Malerei. Während des vierzehnten Jahrhunderts wird dieselbe hier zumeist durch fremde Künstler ausgeübt: Giotto, Altichiero, d'Avanzo und Giusto von Florenz lassen die einheimische Schule in ihrer Mittelmäßigkeit völlig zurücktreten. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts macht sich das umbrische Element durch Gentile und Pisanello für einige Zeit geltend. 1405 war die Stadt, der Sitz einer berühmten Universität, Venedigs Staatskunst unterlegen, und der letzte Gebieter, Francesco Carrara, nebst beiden Söhnen jener grausamen Herrin zum Opfer gefallen. Der wissenschaftlichen Bedeutung Padua's gemäß sollte sich nun hier, wo Vergerio den Humanismus gepflegt hatte, die Malerei nicht an bahnbrechende Talente, sondern an eine schulmäßige, gelehrte Richtung knüpfen, wie sie der vielgereiste Antiquar und Unternehmer Francesco Squarcione einleitete [2]. Dieser, angeblich 1394 geboren [3], fand sich beim Tode seines Vaters, eines dortigen Notars, 1422, im Genuß eines ziemlichen Vermögens, das ihn befähigte, weitere Reisen zu machen und später eine Schneider- und Stickerwerkstatt zu eröffnen [4]. Schon in früher Jugend soll er die Malerei geliebt haben und dabei von dem Verlangen beseelt gewesen sein, fremde Länder kennen zu lernen. Er besuchte Griechenland und brachte neben einer Anschauung antiker Monumente viele Aufzeichnungen mit, die er

[1] Della Valle, Lettere, III, 246. Vermiglioli, Memorie etc., p. 186—190; Doc. XIX. Vasari III, 505, nota 1. Tizio, Histor. Senens., t. VII, a. 1513. Auch bei Passavant, Raffael, I, 507.

[2] Selvatico, Scritti d' arte, Firenze 1859, p. 3 s. Vasari III, 384 ss.

[3] Scardeone, Antiq. Pad., Bas. 1560, p. 370. Moschini, Vicende etc., p. 26 ss.

[4] Das von Selvatico (p. 34) citirte Document besagt: ‚M. F. Squarzonus sartor et recamator filius qu. S. Johannis Squarzoni notarii, civis et abitator Paduae in contracta Pontis Corvi.'

später verwerthete[1]. Auch Italien durchwanderte Squarcione und ließ sich dann in Padua nieder. Es scheint, daß er diese Reisen nach dem um 1422 erfolgten Tode seines Vaters gemacht habe und daß sie erst gegen 1439 hin abschlossen, da sich in der Zwischenzeit keine Notiz von ihm in öffentlichen Documenten findet. Jedenfalls ist sicher, daß er nach Vollendung seiner Studienfahrten zu Padua in der Via di Pontecorvo ständig wohnte und eine zweite Heirat einging. In seinem Hause wurde eine Schule der Malerei eröffnet und mit allerlei Lehrmitteln ausgerüstet[2]. Zahlreiche Schüler fanden sich ein, und Squarcione wählte die begabtesten zur Ausführung der an ihn ergangenen Bestellungen. So wurde er der Vater einer neuen Schule, ohne selbst talentvoller Autor zu sein. Als seine Gehilfen fungirten Dario aus Treviso, Matteo Pozzo, Girolamo Schiavone, Marco Zoppo, Niccolò Pizzolo, Bono aus Ferrara und Ansuino. Die ersten beglaubigten Arbeiten jener Werkstatt datiren von 1439, indem für einen Venezianer Namens Bragadini ein Crucifix gearbeitet wurde; 1441 ist Squarcione an der Orgel von San Antonio beschäftigt, und erscheint sein Name in der Gilde zu Padua[3]. Nach Vasari übernahm er ferner die Ausmalung der Kapelle S. Cristoforo bei den Eremitani, wobei auch Mantegna beschäftigt war, den Squarcione frühzeitig, noch vor seinem zehnten Jahre, adoptirt hatte; denn schon 1441 wird Mantegna als Sohn Francesco's in Urkunden genannt[4].

So entsteht denn hier eine Richtung der Malerei, die mehr als jede andere Italiens nicht aus rein künstlerischen Impulsen, unbefangener Auffassung der Natur und auf nationalen Fundamenten sich entwickelt, sondern von reflectirender Nachbildung der Antike ausgeht und daher von den Stilgesetzen classischer Bildwerke abhängig bleibt, vor der die malerische Freiheit zurücktritt. Bis zu seinem 1474 erfolgten Tode befindet sich Squarcione an der Spitze dieser Werkstatt, das plastisch-antiquarische Element fördernd und die dort entstehenden Werke oft mit eigenem Namen zeichnend[5].

Erhalten ist uns das Altarbild für die Familie Lazzara, von 1452, jetzt in der städtischen Galerie zu Padua, ein schwaches, alterthümliches Werk, leblos und dürr in den Conturen, dazu sehr beschädigt. Niemand kann hier einen Maler vermuthen, der griechische Kunstwerke studirt hat; denn auch die Behandlung der Architektur steht auf einer durchaus anfänglichen Stufe, und

---

[1] Selvatico (p. 8) spricht von ‚molte pitture e marmi', die Squarcione mitbrachte, aber im Original Scardeoni's heißt es nur: ‚unde multa notatu digna tum mente tum chartis, quae ad ejus artis peritiam facere visa sunt, inde domum secum detulit'.

[2] Scardeone p. 371: ‚signa pictasque tabellas plurimas habuit.'

[3] Campori, Lettere art. ined., Modena 1866, p. 318. Moschini, Vicende, p. 27. Gonzati, La basilica di S. Antonio, Padua 1881, Doc. XXXIV.

[4] ‚1441. Andrea fiuolo de M. Francesco Squarcion Depentore.'

[5] Cfr. Moschini l. c. p. 66.

die unfreie zimperliche Haltung der Figuren ist von dem Lebensgefühl antiker Statuen weit entfernt. Ein zweites, jetzt noch der Casa Lazzara angehöriges Werk gibt nun wesentlich andere Züge. Es ist dieses die Halbfigur einer Madonna mit Kind, weicher im Vortrag, nicht ohne Anklänge an toscanischen Stil, und von besserer Farbe, so daß hier nur die Hand eines Schülers, vielleicht Mantegna's, angenommen werden kann; denn Squarcione betrachtete als Unternehmer die Talente seiner Eleven wie eigenen Besitz[1]. Daß ihm die Selbständigkeit Mantegna's mißfiel und Veranlassung zu späteren Differenzen gab, ist deshalb einleuchtend.

Die Cristoforokapelle der Eremitani, ein längliches Rechteck mit viertheiligem Kreuzgewölbe, durch eine fünfseitige Apsis geschlossen, zeigt in Augenhöhe die von grau in Grau gemalten Leisten umschlossenen Wandbilder. Die Abtheilungen der Decke enthalten Medaillons mit den Evangelisten, umgeben von Fruchtschnüren; die Laibung des Apsisbogens Seraphim auf blauem Grunde; die Frontseite desselben antikes Fruchtgewinde; die Hinterwand der Apsis Mariä Himmelfahrt; die Wölbung Gott Vater, Petrus, Paulus, Jacobus und Christophorus. An der rechten Wand sehen wir in drei Reihen: Christophorus in einer Landschaft; Jacobus vor dem König; den Krüppel heilend; Christophorus zu einer Schaar Soldaten sprechend; seine Hinrichtung und Forttragen des Leichnams; links: Berufung des hl. Jacobus zum Apostelamt; Austreibung der Geister; Jacobus taufend; vor dem Richter; zum Richtplatz geführt; seine Enthauptung. Alle Theile der Malerei haben durch Feuchtigkeit gelitten.

Die häßlichen Figuren der Decke gehören einem geringen, aber fertigen Schüler Squarcione's an, der nicht ohne theoretische Kenntniß, aber ohne jedes Naturstudium arbeitet. Donatello's Einflüsse, dessen dortige Werkstatt die Squarcionisten sicher besucht haben, sprechen aus den Engelfiguren an den Gewölbekappen. Armselig aber ist der hl. Christoph mit dem häßlichen Christusknaben auf der Schulter, der auch an Roheit des Colorits nichts zu wünschen übrig läßt, während der Rahmen des Bildes eine geschicktere Hand verräth. Er ist das Werk des Bono[2]. ‚Jacobus vor dem Thron des Königs' zeigt eine bessere Hand, trotz übertriebener Anspannung der Muskeln

[1] Bei Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 259 heißt es: ‚Nur ein Meister, der das Können mit dem Wissen vereinigt, vermag junge Talente mit fortzureißen und so der Gründer einer großen Schule zu werden.' Wo ist aber der Beweis, daß Squarcione ein Meister war? Er ist auch nicht Urheber einer großen Schule, sondern gab nur eine doctrinäre Richtung an, in der sich ein einziges Talent, Mantegna, mit Originalität bewegte! Ein wirkliches Talent bedarf überhaupt keines großen Meisters als Lehrers, sondern nur guter Anleitung, und die verstehen auch mittelmäßige Künstler oft hinreichend zu bieten. Fra Bartolommeo ist in Cosimo Rosselli's Werkstatt unterrichtet worden. Ein Talent nimmt das, was es zum Gedeihen braucht, von allen Seiten entgegen, die ihm Nahrung reichen. Die Hauptsache trägt es in sich selbst!

[2] ‚Opus Boni' steht in der Ecke.

und schwachem Colorit. Crowe und Cavalcaselle geben dieses Bild dem Zoppo [1], da es den Malereien im Palazzo della Schifanoja zu Ferrara ähnelt.

Das große Bild des hl. Christophorus, welches diesen in einem Palaste darstellt, einen Palmbaum in der Hand tragend, ist inschriftlich von Ansuino aus Forlì, der etwas lebendigere Züge und bessere Perspective als jene beiden vorträgt, obgleich alles noch immer von rohem, hartem Gepräge bleibt. Doch finden wir hier schon den Ansatz jener Typen, wie sie Mantegna ausbildet, der vielleicht unter dem Einfluß von Donatello's Werken sich vollzieht [2]. Niccolò Pizzolo soll der Autor der plastisch gemalten, aber derben Apsisbilder sein. Wir lernen hier etwas von der Technik der Squarcionisten kennen, denn die Gewandung ist offenbar nach nassen und hart getrockneten Stoffen gezeichnet, wodurch sie jenen spätbyzantinischen, metallartigen Charakter annimmt, den auch Mantegna beibehält. Dem von Pacioli und Vasari seiner mathematischen Kenntnisse halber sehr gelobten Lorenzo von Lendinara, dem Verfertiger berühmter Holzmosaiken, sind vielleicht die vier Kirchenväter in der Apsis zuzuschreiben, welche nichts als Perspective darbieten, während die Himmelfahrt an der Schlußwand daselbst uns eine gute Disposition im Raum und mehr künstlerische Freiheit offenbart, als alle bisher genannten Werke. Man möchte sie dem Mantegna, dem begabtesten Vertreter des Squarcionismus, zuertheilen [3]; jedenfalls zeigt sie eine bedeutende Annäherung an dessen Stil und bildet überhaupt das erste künstlerische Monument im Programm dieser neueren Paduaner. Vielleicht war Mantegna unter Leitung Pizzolo's daran thätig.

Schiavone ist vermuthlich der älteste Gehilfe der Werkstatt, den wir auf einem Altarbilde in Berlin als einen rohen und grotesken Handwerker kennen lernen [4]. Ein zweites Bild, in London, die thronende Madonna mit Heiligen [5], ist etwas besser, aber ebenfalls ohne Formensinn und Naturgefühl. Ihn überragt Marco Zoppo, der in Venedig zahlreiche Altarstücke lieferte und später in Bologna bis zum Ende des Jahrhunderts gelebt haben soll. Ihm sind metallharte Formen eigen, die auf Beschäftigung mit Intarsien hindeuten. In Bologna nähert er sich etwas dem Costa, doch kann er niemals Francia's Lehrer gewesen sein. Dario von Treviso kommt bereits 1446 in den Rechnungsbüchern von S. Antonio als Schüler Squarcione's vor, doch lernen wir ihn nur aus einem einzigen Staffeleibilde in der Galerie zu Bassano als einen höchst armseligen Künstler in der gräcisirenden Art des Margaritone kennen [6].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 330. [2] A. a. O. S. 331.

[3] Der Anonymus des Morelli schreibt sie dem Pizzolo zu. Vgl. die Ausgabe von Ilg, Wien 1888, S. 26. ‚Niccolò depentor' gehörte 1446—1448 zu den Gehilfen Donatello's. [4] Berliner Museum Nr. 1162. Vgl. über ihn Moschini l. c. p. 23.

[5] Nationalgalerie Nr. 630.

[6] Verci, Notizie della città di Bassano, p. 23. Gonzati, Basilica, I, 55, und Doc. XXXV. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 346, Anm. 24. 25.

Während die Schüler Squarcione's in Verona, Ferrara und Vicenza sich ausbreiten, arbeitet in Padua selbst mit dürftigen Kräften Parentino, dessen Stil eine byzantinisch-antikisirende Richtung annimmt, während Jacopo Montagnana sich mehr dem Giovanni Bellini und Carpaccio nähert, wie die Trümmer seiner Fresken im Stadthause zu Belluno darthun. Lorenzo Canozzi di Lendinara[1] war jener Maler, Holzmosaicist und Buchdrucker, der mit seinem Bruder Cristoforo das berühmte Chorgestühl für S. Antonio und den Dom in Modena lieferte. Ein beglaubigtes Bild ist von ihm nicht mehr vorhanden. Bono von Ferrara nennt sich selbst auf einem kleinen Temperabilde in der Londoner Galerie den Schüler Pisanello's, später war er unter Squarcione thätig und ist der Autor des rohen Christophorus in der Kirche der Eremitani.

Andrea Mantegna.

Die hervorragendste Gestalt dieses Kreises ist Andrea Mantegna, geboren 1431 zu Padua in dürftigen Verhältnissen und frühzeitig von Squarcione adoptirt[2]. Seines Pflegevaters Unterricht weckte nur die Fähigkeiten des talentvollen Knaben, aber seine eigentliche Entwicklung zum Künstler hin förderte die Berührung mit Fra Filippo Lippi und Donatello, zumal des letzteren bestechender Realismus. Denn das wirkliche Eingehen auf das Lebensprincip der antiken Sculptur vermochte ihm jene Schule nicht zu bieten, die nur im Rahmen äußerlichen Formwesens sich bethätigte[3]. Erst Donatello schloß ihm den Sinn für die Natur auf, und damit vermochte er auch tieferes Verständniß für den Geist der Antike zu gewinnen, als seine Genossen; das Herbe ist ihm freilich geblieben, und in der Darstellung der Leidenschaft schreitet er bis zur Grimasse vor, ohne Rücksicht auf Inhalt der Composition

[1] Cfr. Vasari III, 404. Michele Caffi, Dei Canozzi o Genesini Lendinaresi, lettera al P. V. Marchese, Modena 1852. Campori, Gli artisti it. etc. Modena 1855, p. 229 ss.

[2] Moschini, Vicende etc., p. 33. Scardeone, Antiq. Patav., p. 372. Coddè, Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori etc., Mantova 1839. C. d' Arco, Delle Arti et degli Artefici di Mantova, 1857—1858. Braghirolli, Alcuni Documenti inediti relativi ad Andrea M.; Giornale di erud. art. I, 194 ss. Gennari, Notizie intorno alla patria di And. Mantegna, Padova 1829. Brun, Neue Documente über Andrea Mantegna, Zeitschrift f. b. K., XI. Waagen, Leben und Werke der Maler Mantegna und Signorelli, v. Raumers Histor. Taschenbuch, 1850, S. 471 ff. Gazette des Beaux-Arts, 1866, vol. XX. Gaye, Carteggio, I, 325 ss. 377; III, 561 ss. Milanesi's Commentar bei Vasari III, 383 ss. Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 372 ff. Die Abhandlung von A. Baschet in der Gazette des Beaux-Arts separat gedruckt als: Ricerche di documenti d'arte e di storia negli Archivi di Mantova, Mant. 1866.

[3] Daß Crowe und Cavalcaselle in ihrer Beurtheilung Squarcione's Recht haben, ergibt sich daraus, daß nach Mantegna's Weggang die Schule in nichts versinkt. Es ist übrigens bezeichnend für die moderne Geschmacksrichtung, daß der durch Mantegna repräsentirte Cultus des Häßlichen in der Malerei so lebhaftem Interesse begegnet.

und ästhetische Bedenken. Wie dem Donatello und anderen Realisten in Florenz geht ihm eins völlig ab: die religiöse Würde in Behandlung der höchsten Ideale christlicher Kunst, die bei ihm denselben Problemen unterliegen, wie alle übrigen Objecte. Gleich Signorelli und Michelangelo ist er eine ganz subjective Natur, der das Schöne in der Welt und im Menschenleben niemals harmonisch entgegentritt, sondern die einer eigenen Formenwelt bedarf, ihre schroffen, freudlosen Gedanken zu umkleiden. Der anspruchsvolle Charakter dieses Malers prägt sich auch in seinen Werken aus, deren eisige Structur uns an die der Erlösungsfreudigkeit bare Seite heidnischer Plastik erinnert.

Das älteste Wandbild sind die hll. Bernardin und Antonius, den Namen Christi haltend, im Bogenfeld des Haupteinganges zu S. Antonio, mit der Inschrift 1452, ein Werk, das schon künstlerische Kraft und dabei jene Neigung zum Detail verräth, wie sie der Schule eigen ist. Weiterhin gibt uns der zwölftheilige Altar des hl. Lucas, jetzt in der Brera zu Mailand [1], einen Begriff von Mantegna's Anlagen und Richtung und läßt zugleich den Einfluß von Filippo Lippi's Fresken erkennen. In den Typen erhebt er sich über die den Schülern Squarcione's gemeinsame Häßlichkeit. Die Neigung zur Caricatur zeigt sich in den übertriebenen Gesten der hll. Johannes und Hieronymus. Die Gestalten sind kraftvoll, aber gemein und ohne Sinn für Geistesadel entworfen. Ebenso bezeichnend für jene paduanische Epoche ist die heilige Euphemia im Museum zu Neapel, eine statuarische Figur innerhalb einer decorirten Nische, ganz an ein Marmorbildwerk erinnernd.

Mantegna's Thätigkeit bei den Eremitani ist schwer von der des Pizzolo zu sondern, dessen Tod ersteren veranlaßte, den Cyklus zu beendigen. Die ‚Erwählung der Apostel Johannes und Jacobus', wie die ‚Austreibung der Dämonen', sind geordnete Compositionen, nur ist der Augenpunkt für den Standort des Beschauers viel zu hoch [2], die Gewandung zeigt schwere Faltenmassen, das Nackte ist plump behandelt, das Trockene der Zeichnung wird nur durch die spielenden Putten auf den Guirlanden gemildert. ‚Jacobus taufend und im Verhör vor dem Richter' bietet eine etwas freiere künstlerische Anlage: Naturbeobachtung, ja große Lebenswahrheit spricht aus einzelnen Figuren; die Köpfe sind portraitartig behandelt, die Gewandung, von unnatürlicher Starrheit, erscheint wie angeklebt, mit knittrigen Brüchen und schlangenartigen Wülsten. Das ‚Verhör des Jacobus' ist hervorragend antikisirenden Charakters. Den Hintergrund schließt ein Triumphbogen, die römischen Soldaten sind mit aller Treue gezeichnet: überall tritt antikes Detail aufdringlich zu Tage, während die geistige Bedeutung des Actes völlig zur Nebensache wird. Der Apostel zwischen zwei Kriegern ist im Profil sichtbar. Die ‚Abführung zum Tode' zeigt den Heiligen auf dem Wege innehaltend, um

[1] Mailand, Brera Nr. 171.

[2] Um diesen Fehler zu verbessern, ist Mantegna dann in das Gegentheil verfallen.

einen vor ihm knieenden Gläubigen zu segnen; aber auch hier ist die menschliche Person nur ein Bruchstück der Architektur, und die jähe Verkürzung, die reliefmäßige Härte machen diese Composition zum reinen Problem technischer Geschicklichkeit ohne jedes ethische Bewußtsein, selbst ohne naturalistische Treue. Indem der Verschwindungspunkt der Linien tief unter die Fußleiste des Bildes herabgesenkt ist, werden nur die vordersten Personen ganz sichtbar, ein Moment, das jeder künstlerischen Auffassung widerstrebt, die niemals auf einseitiger Pflege ihrer Hilfsmittel fußen darf. In der Haltung einzelner Personen ahmte Mantegna Sculpturen Donatello's nach, auch das Costüm ist diesem Zweck untergeordnet. Das Colorit bleibt saftlos, ohne jedes Zeichen von Luftwirkung, so daß wir mehr den Eindruck eines bunten Holzschnittes oder Kupferstiches erhalten. Squarcione selbst hatte dem Maler zum Vorwurf gemacht[1], ‚er habe antike Plastik nachgeahmt, aus der man niemals die Principien der Malerei zu erlernen vermöge, da der Marmor nicht die Weiche lebendigen Fleisches besitze; derselbe hätte deshalb besser gethan, seine Figuren als Marmorstatuen zu malen, da sie doch nicht den Schein des Lebens an sich trügen, sondern den von Steingebilden'. Andrea habe aus diesem Tadel, fährt Vasari fort, Nutzen gezogen und sich mehr an die Wahrheit der Natur gehalten. Uebrigens erkennt man den antikisirenden Trieb Mantegna's auch aus der Benutzung römischer Architekturformen, denn er bietet geschickte Reconstructionen, sogar Fragmente römischer Inschriften, die wohl Originalen in Padua entlehnt sind. Daß er mit Gelehrten in Beziehungen stand, beweisen zahlreiche Sonette, Elogien und Widmungsschriften, worin derselbe mit antiken Mustern verglichen wird.

Die ‚Hinrichtung des Jacobus' offenbart nicht minder schonungslosen Realismus, der in der brutalen Gestalt des Henkers, mit geflicktem Kittel, gipfelt. Aber die Malerei ist aus ihrer medusenartigen Starrheit gewichen und hat flüssigerem Vortrage Platz gemacht, der sich in den beiden untersten Compositionen der rechten Wand fortsetzt, der ‚Hinrichtung des hl. Christophorus' und der ‚Hinwegschaffung seiner Leiche'.

Durch Mantegna's Weggang von Padua verlor die dortige Kunstschule ihre Bedeutung und wurde bald von der aufblühenden veronesischen und venezianischen überholt.

Schon gegen 1456 hatte der Markgraf Lodovico Gonzaga bei Mantegna anfragen lassen, ob er geneigt sei, nach Mantua zu kommen: die Bedingungen waren günstig, denn außer 15 Ducaten monatlicher Besoldung wurde ihm Wohnung, Getreide und Ersatz der Reisekosten zugesichert; aber erst nach längerem Zögern, indem er sich mit dem Auftrage für Verona[2] entschuldigte,

[1] Vasari III, 389.

[2] Dort ist nur das große Altarstück in S. Zeno vorhanden, dem Stil nach nicht in Verona gemalt. Es bildet ein Triptychon und stellt in einheitlicher Behandlung einen Porticus dar, in dessen Mitte die thronende Madonna, daneben Heilige sich befinden.

ist er in die Dienste jenes Herrn übergetreten; 1463 beginnt sein Aufenthalt in Goito, auf Lodovico's Verlangen. Jener Zeit schreiben Crowe und Cavalcaselle den zierlichen, aus dem Besitz der Gonzaga stammenden Flügelaltar zu, der sich jetzt in den Uffizien befindet. Das Mittelbild zeigt die Anbetung der Könige, die Seitentheile enthalten Beschneidung und Himmelfahrt Christi. Die Ausführung ist überaus sorgfältig, aber weder der mannhafte, energische Typus Mariä noch der ältliche des hl. Joseph vermögen höhere Ansprüche zu befriedigen. Der auferstehende Christus ist eine völlige Puppe in Crivelli's Art, in der Luft aufgehängt, ohne Spur von aufsteigender Bewegung, während das Aufsetzen von Gold an byzantinische Kunstmittel erinnert. Das von Crowe und Cavalcaselle dem Mantegna verliehene kleine Madonnenbild im Berliner Museum wird von Morelli dem Bartolommeo Vivarini zuertheilt, wofür schon die Form des Zettels spricht, da Mantegna seinen Namen niemals auf Cartellini zeichnete [1].

Seit 1466 ist der Künstler in Mantua angesiedelt und liefert neben Bildnissen auch Zeichnungen für Teppiche; von 1471—1474 beschäftigen ihn die Wandbilder in der Camera de' Sposi zu Mantua. In den Briefen jener Zeit erscheint er als ein heftiger, unverträglicher Charakter, der mit seinen Nachbarn in Streitigkeiten lebt.

In der Camera de' Sposi des alten Schlosses zu Mantua erhielten sich Decorationen, von denen eine durch Inschrift Mantegna's beglaubigt ist. Wir finden hier die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit seinem Sohne Francesco, dem jungen Cardinal; dann Lodovico in seiner Familie; den Empfang von Gästen u. a., hartgemalte Bilder in riesigen Dimensionen mit häßlichen Typen, die in aller Nüchternheit und Steifheit, beengt durch das knappe, prall anliegende Costüm und höfisches Ceremoniell, uns entgegentreten. Kein einziger freier oder anmuthiger Zug belebt diese vornehm einherstolzirenden fürstlichen Modelle. Gefälliger präsentiren sich die Deckenmalereien [2].

Dieser Zeit gehört wohl auch der steil verkürzte Leichnam Christi an, eine gewöhnliche Actfigur ohne jede religiöse Weihe, die sich nach dem Tode des Malers in seinem Atelier vorfand und jetzt der Brera einverleibt ist [3]. Dieses Problem einer häßlichen Untersicht, gelöst an einem der heiligsten Motive christlicher Kunst, welchem Meister wie Giotto, Perugino, Fra Bartolommeo ehrfurchtsvoll ihre besten Gefühle dargebracht haben, macht in seinem grausamen Realismus den trübseligsten Eindruck, mag es auch nur eine Studie gewesen sein.

1476 war Lodovico gestorben, und Federigo bestätigte Mantegna in seiner Stellung wie in seinem Grundbesitz; aber schon 1484 schied der junge Markgraf aus dem Leben, und Francesco II. war zu jung, um des Künst-

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 397 f.

[2] Hier auch die Untersicht, wie sie Melozzo da Forlì anwendet, später Correggio mit höchster malerischer Freiheit verbindet.

[3] Mailand, Brera Nr. 353.

lers ehrgeizigem Streben entsprechen zu können. Letzterer wandte sich nun an Lorenzo de' Medici. Allmählich besserte sich jedoch das Verhältniß zum Markgrafen, und andere Große verliehen ihm Aufträge. Innocenz VIII. wünschte seine eben vollendete Privatkapelle von Mantegna ausmalen zu lassen, und Francesco sandte im Jahre 1488 den Künstler nach Rom, wo er zwei Jahre zu thun hatte. Durch den Anbau des Braccio nuovo ist diese von Mantegna decorirte Kapelle des Belvedere auf Anordnung Pius' VI. zerstört worden, und wir wissen von ihren Fresken nur, daß hier unter anderem auch eine Taufe Christi gemalt war. Ein kleines Madonnenbild für Francesco de' Medici ist allein aus jener römischen Zeit erhalten [1].

1490 kehrte Mantegna mit einem Dankschreiben des Papstes nach Mantua zurück und widmete sich zunächst der Vollendung seines Triumphzuges Cäsars, den er vor fünf Jahren begonnen hatte [2]. Bestimmt war derselbe für einen der Säle im Palast zu Mantua, diente aber, da er auf Leinwand gemalt und leicht beweglich war, auch einmal zur Ausschmückung der Bühne des für classische Komödien erbauten Theaters. Das Werk, jetzt sehr zerstört in Hampton Court befindlich, läßt in neun großen Abtheilungen die ganze Fülle von Pracht und Uebermuth eines antiken Triumphes blicken. Eine Menge von Geräthschaften und Waffenstücken ist mit höchster Genauigkeit copirt worden und das Ganze nach den Principien des Reliefstils in sehr plastischer Weise durchgeführt [3].

Seit der Heimkehr aus Rom hatte Mantegna sich eifrig damit beschäftigt, seine Bilder im Kupferstich wiederzugeben; daher mag er größere malerische Aufträge seinen Gehilfen überlassen haben: so erklärt sich die auffallende Schwäche in der Behandlung seiner späteren Werke, ‚Scipio's Triumph' und ‚Maria zwischen Johannes und Magdalena', beide jetzt in der Nationalgalerie zu London. Letztere Composition erinnert in den krankhaft erregten, mit Costüm beladenen Figuren an Botticelli, die zweite fällt durch Mangel geistigen Lebens und saftloses Colorit auf.

Mantegna's letzte Jahre waren sorgenvoll, zum Theil durch eigene Schuld; denn nach dem Tode seiner ersten Gattin trat er in ein anstößiges Verhältniß und mußte das Haus, an dem er lange gebaut, verkaufen. Sein Sohn fiel in Ungnade, und auch die Bitten des Vaters konnten daran nichts ändern. Nachdem er noch thörichterweise seine letzten Mittel an einen neuen Hauskauf und für ein stattliches Familiengrab verschwendet, gerieth er in

---

[1] Uffizien Nr. 1025.

[2] Moschini, Vicende etc., p. 43. Campori, Lett. art., p. 35.

[3] Einige Episoden hat Mantegna selbst gestochen, auch eine nicht zur Ausführung gelangte Schlußgruppe. Uebrigens sind im Triumphzuge die Größenverhältnisse ganz willkürlich und stets wechselnd, ebenso ergeben sich eine Menge von Unmöglichkeiten in Stellung und Bewegung der Figuren. Vgl. Portheim, A. Mantegna's Triumphzug Cäsars, im Repert. 1886, IX, 383 f.

Armuth. Eine Seuche kam ins Land — dieselbe, welche den Albrecht Dürer zurückhielt, der ihn besuchen wollte —, und 1506 ist er verschieden [1]. Ein Monument, das er gewünscht, wurde erst im Jahre 1516 errichtet, woher vielleicht Vasari's Irrthum kommt [2], Mantegna sei in diesem Jahre gestorben.

Vergleichen wir des Künstlers Verhältniß zu antiken Stoffen mit dem Botticelli's, so ergibt sich eine wesentliche Verschiedenheit. Sandro ist Florentiner in seiner Empfindung auch der Antike gegenüber; jener lebt in der Welt des Classicisums, sammelt Antiken, steht mit Gelehrten in Verbindung und wird selbst in untergeordneten Dingen den Sitten seiner Vorbilder getreu. Charakteristisch für diese Neigung ist der Schmerz, mit dem er sich von der Büste der Faustina trennt, die er in Bedrängniß der Markgräfin Isabella verkaufen mußte. Bedeutend wird Mantegna's Einfluß für das sechzehnte Jahrhundert, nicht nur diesseits, sondern auch jenseits der Alpen. Angeregt durch Werke des deutschen Grabstichels hatte er, mit den nordischen Meistern wetteifernd, manche seiner künstlerischen Gedanken auf diesem Wege verkörpert; seine Technik ist hier freilich überwiegend einfach und entbehrt jenes malerischen Reizes, den ihr deutsche Meister schon damals zu verleihen wußten [3]. Er schraffirt, wie bei seinen Federzeichnungen, in parallelen Strichlagen, unbekümmert um die Bewegung der Form, aber der Contur ist von höchster Genauigkeit. Wir besitzen von ihm einige dreißig Blätter biblischen und mythologischen Inhalts, welche letztere auf Dürer zurückgewirkt haben. Es sind dies das Bacchanal, die Tritonenkämpfe, Herkules mit der Hydra und gegen Antäus streitend. Unter den religiösen Motiven sind Grablegung, Geißelung, Kreuzabnahme und Auferstehung die bedeutenderen. Von italienischen Stechern wurden Joan Andrea und Giovan Antonio da Brescia seine Nachfolger, die auch vielfach Compositionen Mantegna's gestochen haben.

B. Die Malerei in Vicenza.

Die scharf begrenzte Eigenart Mantegna's blieb in der norditalischen Malerei, ähnlich wie jene gewisser Florentiner, nicht ohne Einfluß auf die Entfaltung gewisser Talente in der einen und anderen jener Provinzen. Wie bei Piero und Melozzo vereinigt sich in ihm theoretisches Wissen mit dem Sinn für das architektonisch-decorative Element der Kunst. Fast gleichzeitig mit Melozzo construirt er die berühmten Untersichten im Palast zu Mantua, wo die Malerei sich völlig von dem mittelalterlichen Princip des Anschlusses an die Architektur loslöst und den eigentlich modernen Boden betritt. Das

[1] Moschini, Vicende etc., p. 55.

[2] Vasari III, 407. Aus dem Briefe des Francesco Mantegna an den Markgrafen erhellt, daß der Künstler am 13. September 1506 gestorben ist.

[3] Vgl. Portheim, Mantegna als Kupferstecher, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 1886, VII, 214 f.

Gewölbe als solches wird hinweggedacht, und die Figuren erscheinen verkürzt wie im Luftraum. Somit vollzieht sich der Triumph der Malerei über die Baukunst und betritt sie den Weg zum Barocken und Rococo hin. Macht sich nun auch die schroffe Natur Mantegna's in den norditalischen Schulen hier und da bemerklich und bringt sie das aufkeimende Leben zum Bewußtsein innewohnender Kraft und Ziele, so muß man sich doch hüten, seine Erscheinung so aufzufassen, als ob von ihr die ganze norditalische Malerei in ihrem innersten Wesen, Fühlen und Gestalten abhinge. Eine solide Tüchtigkeit ohne hohen genialen Schwung und lebhaftes Empfinden zeichnet die Maler von Vicenza aus, ja in Montagna erhebt sich ihr Vermögen bei klarer Durchbildung der Form, energischem Colorit und gediegener Technik zu stilvoller Höhe.

Der halb perugineske Verlas (oder Verlus), von dem die Brera in Mailand[1] ein Madonnenbild von 1511 besitzt, ist ohne künstlerisches Leben und bewegt sich in Nachahmungen und Anklängen. Von Giovanni Speranza, den Vasari nebst Verlas als Schüler Mantegna's bezeichnet, sind keine näheren Umstände bekannt[2]. Seine zwei Madonnenbilder, das eine in der Galerie zu Vicenza, das andere in S. Georgio zu Velo, lassen ihn als einen trockenen, farblosen Maler erscheinen; auf dem Bilde in Vicenza finden wir sogar eine leblose Nachbildung der Himmelfahrt Mariä von Pizzolo in der Christophorikapelle zu Padua; in anderen Arbeiten[3] nähert er sich dem Montagna, so daß er vielleicht als dessen Genosse zu denken ist. Charaktervoll wird diese Richtung erst in einem großen Maler aus Brescia.

Bartolommeo Montagna.

Dieser ist seiner Herkunft nach zwar aus Brescia, besitzt aber schon 1484 ein eigenes Haus in Vicenza und liefert seit 1483 Altarbilder[4]. Vasari nennt ihn im Leben des Jacopo Sansovino Schüler Mantegna's. In seinen ersten Bildern erhebt er sich noch wenig über die Leistungen seiner Zeitgenossen, obgleich die Ausführung eine höchst sorgfältige ist. Hagere Formen, brüchige Gewänder und trockene Conturen erinnern an Speranza und lassen ihn als Zögling der lokalen Malerschule erkennen. Doch muß sein Ruf bald gewachsen sein, denn in einer Urkunde von 1491 heißt er ein berühmter Maler, und seit 1490 wird auch sein Sohn Benedetto als magister pictor erwähnt. Die völlige Reife von Montagna's blühendem Stil zeitigte die Schule Venedigs, insbesondere die kräftige Art Carpaccio's, mit dem er Verwandt-

---

[1] Mailand Nr. 231.

[2] Boschini, Gioielli pittoreschi etc. di Vicenza, Venezia 1677, p. 86 s.

[3] Schilderung bei Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 447 f.

[4] Magrini, Elogio di B. Montagna. Vasari III, 649. Montagna's Geburtsort heißt Orzi Novi und liegt zwischen Brescia und Crema. Vgl. über Montagna auch Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 435. Moschini, Guida di Venezia. Zanetto, Pinacoteca etc.

schaft besitzt; auch die Bellini mögen ihn angezogen haben. So verbindet er bald des ersteren energische Zeichnung und kühne Gestensprache mit der vornehmen Haltung und dem Colorit der Bellini. Es scheint, daß er auch in Padua weilte, wenigstens finden sich Arbeiten in Praglia [1] und Padua [2] selbst. Von da wanderte er auf den Ruf des Baurathes nach Verona, um in S. Nazaro e Celso zu arbeiten. Feuchtigkeit hat seine Wandbilder fast ganz zerstört, und das Altarstück, dessen mittlerer Theil verloren ist, befindet sich nur noch theilweise in der Kirche selbst. Aus den Resten der Wandmalerei erkennen wir eine sichere Hand mit einiger Neigung zu derben, realistischen Formen, dabei klare Licht- und Schattenführung, ernsten, sprechenden Ausdruck, zumal in den Augen, die überhaupt auf Montagna's Bildern immer höchst wirksam sind. Im Colorit geht er Carpaccio und den Bellini nach. Auch Antonello's transparenter Farbenauftrag macht sich geltend. Die Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand besitzt zwei Einzelfiguren des Hieronymus und Paulus, welche besonders diese Technik erkennen lassen. 1496 kehrte der Meister nach Vicenza zurück [3] und übernahm sogleich ein Bild für den Dom [4], welches verschollen ist, daneben eine Tafel für den Ort Sandrigo und ein Madonnenbild für eine Familienkapelle, jetzt in der Brera befindlich. In einer vom Tonnengewölbe überspannten Halle von buntem Marmor sitzt auf hohem, schmalem Thron Maria mit Kind und blickt in ruhiger Majestät auf den Beschauer herab. Links stehen Andreas in andächtiger Haltung und Monica mit einem Kreuz, rechts Ursula mit Fahne und Palme, daneben Sigismund mit Scepter und Fürstenhut. Auf den Stufen des Teppichs ein musizirender Engel; zwei mit Lauten sitzen weiter vorn auf den Stufen der Halle. Die Inschrift ergibt das Jahr 1498.

Das edle, majestätische Bild zeigt einen völlig ausgereiften Maler in freier Größe des Gedankens. Obgleich den Körperformen das Zarte, Durchgeistigte völlig mangelt, sind sie doch schlank und vornehm; die Gewandung nähert sich im eckigen Bruch mehr der flämischen und deutschen Kunst, die Geberdensprache ist würdevoll und gemessen, das Ganze baut sich streng symmetrisch auf und macht den Eindruck eines harmonischen, stilvollen Kunstwerkes.

Die Bestellungen mehrten sich nun: für S. Rocco in Vicenza malte er zwei Altarbilder, jetzt in der Akademie zu Venedig [5]; für die Kirche zu Lonigo entstand das in Berlin befindliche [6], die thronende Jungfrau mit den heiligen Homobonus, Katharina und Franciscus nebst einer Stifterfigur, im Ton etwas gedunkelt. 1502 bestellte der Cardinal Zeno eine Madonna für den

[1] Der Anonymus des Morelli nennt das Fresco des Gekreuzigten und zwei andere Figuren im Refectorium. Vgl. S. 37 d. cit. Ausg.

[2] Anon. des Morelli S. 8 f.

[3] Ueber Fresken daselbst vgl. Vendamin Mosca, Descrizione di Vicenza, 1799.

[4] Boschini, Gioielli pittoreschi etc. di Vicenza, Venezia 1677, p. 9.

[5] Venedig Nr. 361. [6] Berlin Nr. 49.

Dom in Vicenza, dann folgte das zierliche Werk in der Sammlung Campori zu Modena, in mehr genrehafter Weise gehalten. Den großen Stil vertreten das köstliche Bild in der Certosa von Pavia: Maria mit S. Onofrius, Johannes Baptist und drei Engeln, in dem Bellini's Adel und Farbensinn mit strenger Zeichnung zu tiefem Wohlklang sich paart, und das nicht minder schöne in der Galerie von Vicenza: Darstellung Christi im Tempel mit knieenden Figuren, eine symmetrisch geordnete, weihevolle Gruppe.

Von den späteren Jahren Montagna's haben wir nur wenige Nachrichten. 1507 erhielt er Zahlung für Fresken im Stadthause zu Vicenza, die nicht mehr vorhanden sind, und entäußerte sich im folgenden Jahre eines Theiles von Grundbesitz. Am 11. October ist er gestorben, nachdem er am 6. Mai sein Testament zu Gunsten seines Sohnes Benedetto aufgesetzt hatte[1]. Dieses Testament gibt uns zugleich über die Heimat Montagna's Aufschluß. Benedetto scheint Gehilfe seines Vaters gewesen zu sein, doch kommt er ihm an Talent, Ernst und würdevollem Auftreten nicht gleich, wie die zahlreichen Arbeiten in Vicenza und Umgegend beweisen.

Jener Malerschule gehört auch Giovanni Buonconsiglio an[2], der abwechselnd in Vicenza, Venedig und anderen Orten thätig ist und dabei der Temperamalerei treu bleibt. Ein Altarblatt in der Galerie zu Vicenza, die Klage um den todten Christus, zeigt jedoch neben anatomischen Kenntnissen einen viel derberen Realismus, als ihn Mantegna besitzt, und ein stumpferes Colorit. Daß er in Venedig sich aufgehalten, ist aus dem Verzeichniß der dortigen Gilde zu entnehmen; doch sind viele seiner Bilder verloren gegangen[3]. Ein in S. Rocco zu Vicenza bewahrtes Altarstück von 1502, die thronende Madonna mit Heiligen, ergibt Annäherung an die Typen des Antonello da Messina, so daß Crowe und Cavalcaselle vermuthen, Giovanni habe einige Zeit in Venedig als Gehilfe des Sicilianers fungirt. 1510—1513 führte er mehrere große Altarblätter für den Dom zu Montagnana aus, die einen merklichen Umschwung nach coloristischer Seite hin bekunden: so die Madonna mit Sebastian und Rochus, die hl. Katharina und ein größeres Marienbild mit sechs Heiligen, jetzt im Stadthause daselbst. 1526 lieferte er die Holzschnitte zu dem ‚Trionfo di Fortuna' und wird noch 1530 als Mitglied der venezianischen Lucasgilde aufgeführt[4].

Marcello Fogolino, vermuthlich aus dem Friaul, hat seine Lehrzeit in Vicenza begonnen und ist, wie die Anbetung der Könige in der städtischen Galerie daselbst und das Madonnenbild in Berlin, ferner die zwei Altarstücke im Dom zu Pordenone beweisen, ein schwacher, unselbständiger Maler.

---

[1] Vasari III, 649, nota 3.

[2] Vasari III, 650. Er heißt auch Marescalco nach der Profession seines Vaters.

[3] Vasari l. c. nota 6. Moschini, Guida di Venezia, II, 569. Mosca, Guida di Vicenza, 1779.

[4] Moschini, Guida di Venezia, II, 589.

C. Verona.

Keine Malerschule Italiens, die von Florenz ausgenommen, bietet eine so regelmäßige, ununterbrochene Entwicklung vom dreizehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, wie die treffliche Schule von Verona. Die Arbeiten der Turoni, die Wandbilder des großen Altichiero und seines Gefährten d' Avanzi im Trecento, die Werke des Stefano da Zevio, des Liberale, des Domenico Morone und deren Schüler Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Michele da Verona, Carotto, Torbido und Cavazzo, sie alle zeigen einen anmuthigen, heiteren Charakter, wie er der Bevölkerung jener Provinz von alters her eigenthümlich gewesen ist.

Vittore Pisano.

Den Naturalismus begründet hier Vittore Pisano, Pisanello genannt (1380—1456), berühmt als Neubegründer der Kunst, Medaillen zu fertigen, in denen er eine Reihe Portraits berühmter Zeitgenossen überliefert hat[1]. Die Dichter jener Epoche feiern auch sein Talent für Bildnisse, seine Gabe, Thiere und Landschaften höchst natürlich darzustellen; ja große, monumentale Aufgaben, die ihm in verschiedenen Städten Italiens zu theil wurden, beweisen, daß seine Kraft nicht im Einzelnen und Kleinlichen sich verlor.

Crowe und Cavalcaselle lassen diesen Künstler irrig aus einer Miniatorenschule hervorgehen — mit der er nicht die geringste Verwandtschaft hat — und dann in Umbrien und Florenz zum Künstler gebildet werden. Aber die in der städtischen Galerie zu Verona ihm angerechneten Bilder mit dem Charakter einer Miniatorenschule gehören eher dem Stefano da Zevio, wie der auf dem Madonnenbilde angebrachte Pfau, das Monogramm des Meisters, darthut[2].

Was von Malereien Pisanello's übrig ist, läßt einen schroffen Realismus hervortreten: seine Richtung gleicht darin auffallend der des Piero degli Franceschi. Vasari läßt ihn irrthümlich bei Andrea del Castagno in die Lehre gehen, aber eine Vergleichung der Daten ergibt die Unmöglichkeit solcher Annahme; trägt doch die älteste Medaille die Jahreszahl 1439. Pisanello hat sich öfters in der Behandlung antiker Motive versucht so besitzt; die Sammlung des Louvre und die Ambrosiana zu Mailand derartige Zeichnungen, auch Skizzen nach dem Leben, die bis in die neuere Zeit für Arbeiten Leonardo's galten, da sie charakteristische Züge mit großer Präcision hervorheben und

[1] Gaye, I, 163. Vasari, III, 5, nebst Commentar von Milanesi. Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura it. dei secoli XIV et XV, Verona 1864. Bernasconi, Il Pisano grand' artefice Veronese, Verona 1862. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 47 s. Müntz, La Renaissance en Italie, Paris 1885, p. 284 ss.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 395.

anatomische Kenntniß verrathen[1]. Auch Thiere finden sich hier so sicher gezeichnet und fein beobachtet, daß sie uns das Lob der Zeitgenossen wohl erklärlich machen.

Fazio berichtet[2], Pisanello habe die von Gentile begonnenen Fresken in der Laterankirche zu Rom vollendet, und in der That ergeben die Documente, daß er seit dem 18. April 1431 bis letzten Februar 1432 daselbst für gewisse Malereien Zahlung empfing[3]. Von dort aus richtete er einen Brief an den Herzog von Mailand, den er seinen erlauchten, sehr geschätzten Herrn nennt, mit der Bitte, sich in betreff des versprochenen Werkes aus Bronze bis zum October zu gedulden, da er nicht in der Lage sei, die angefangenen Malereien einer Kirche zu verlassen[4]. Pisanus nennt sich ‚Maler', betrachtete also wie der große Leonardo diese Kunst als Hauptaufgabe seines Lebens.

Von den Wandbildern in Rom ist nichts mehr übrig, ebenso wenig wie von jenen im Palazzo Ducale zu Venedig, oder denen in Mantua und Pavia. In Venedig hatte er ein historisches Bild zu fertigen, in Pavia mehrere Zimmer des Schlosses für Filippo Maria Visconti mit Jagd- und Thierscenen zu decoriren[5]. Erhalten ist von Wandmalerei: eine Scene aus der Legende des hl. Georg, in S. Anastasia zu Verona. Der Spitzbogen theilt diese Composition: links erblickt man den Drachen, rechts den Heiligen vor einer vielthürmigen Stadt, sein Roß besteigend, ein genrehaftes Motiv ohne religiöse Würde, dem aber sorgfältige Naturstudien zu Grunde liegen[6]. Contur und Perspective lassen einen geschulten Maler erkennen; das Hauptgewicht liegt auf dem Bildnißartigen und den Thieren. Im Hintergrund eine Landschaft mit Cavalcade und ein Schiff auf dem Flusse dahinziehend.

Der Realismus dieses Genrebildes wiederholt sich auf einer kleinen Tafel, jetzt im Besitz der Nationalgalerie in London[7]. Wir finden hier, sich gegenüberstehend, die hll. Antonius Abbas und Georg, ersteren bärtig, von wildem Ausdruck, mit Stab und Glöckchen, zu Füßen das Schwein, während Georg, als Ritter phantastisch aufgeputzt mit riesigem Hut und kolossalen Schulterstücken, neben dem Drachen steht und zwei Pferde hinter sich führt, die nur mit den Köpfen in das Bild hineinragen. Die Anbetung der Könige, im Berliner Museum, und die Madonna mit Heiligen bieten, die erstere fast nur Costümfiguren, das zweite Bild unschöne, des Gegenstandes unwürdige Typen ohne höhere Bedeutung. Mit Vorliebe scheint der Autor hier das Häßliche gesucht

[1] Müntz, La Renaissance, p. 284. Abbild. S. 286. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 400.

[2] De viris illustribus, ed. Mehus, Flor. 1745, p. 45. 48.

[3] Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 47.

[4] Müntz l. c. Unterschrift: ‚Pisanus P.'

[5] Breventano, Istoria dell' antichità etc. di Pavia, 1750. Bei Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 480.

[6] Zeichnungen in der Albertina zu Wien. [7] London Nr. 776.

zu haben[1]. Als Bildnißmaler ist derselbe nach den Medaillen, besonders dem Portrait des Lionello d' Este, jetzt in der Londoner Sammlung Barker, zu beurtheilen. Der Künstler weilte öfters in Ferrara und auch in Mantua, um die Medaille des Markgrafen zu fertigen und eine Kapelle auszuschmücken[2]. August 1445 findet sich die Notiz einer Zahlung des Herzogs von Ferrara an ihn für ein Bild. Im Jahre 1451 scheint er gestorben zu sein[3].

Pisano's Zeitgenosse und Nachfolger, Stefano da Zevio, ist 1393 geboren und entstammte vermuthlich einer Miniatorenschule, aus der ihm Sorgfalt der Ausführung, Freude am Ornament und Mangel an Plastik eigen sind. Er fertigte zahlreiche, von Vasari genannte Fresken sowohl in Kirchen als an den Fassaden der Häuser, doch ist wenig davon erhalten: so eine Madonna, welcher Engel Blumen herabreichen, an einem Hause bei Porta del Vescovo, ein zartes, anmuthiges Bild; dann eine Trinität, nebst einem heiligen Augustin, über dem Seitenportal von S. Eufemia. Morelli schreibt ihm die Madonna mit der hl. Katharina in der Galerie von Verona[4] zu, ein geziertes, mit vielen Nebendingen von Pflanzen und Vögeln ausgestattetes Bild im Miniatorenstil, ohne kräftige Schatten, aber mit starker Vergoldung.

Noch unbedeutender als Stefano sind Giovanni Badile, Girolamo Benaglio und Cecchino, Domenico de' Moroncini und Bernardino da Verona, welcher nachweislich in Mantua thätig war und als Autor einer Verkündigung mit zwei Heiligen in S. Zeno zu betrachten ist.

Auch Liberale di Jacopo da Verona war ursprünglich Miniaturmaler, wanderte in seiner Jugend und fand in Klöstern Beschäftigung, zuerst in Montoliveto bei Siena, dann in letzterer Stadt selbst, wo er Chorbücher für den Dom illustrirte. Die jetzt in Chiusi bewahrten Miniaturen lassen seine feine und lebensvolle Auffassung erkennen, dazu kommt sorgfältige Durchbildung und ein prächtiges Colorit[5]. Nach seiner Heimkehr, und nachdem er vermuthlich auch Venedig gesehen, tritt er mit größeren Malereien auf und ist bis 1515 urkundlich nachzuweisen. Nur eines seiner Bilder, die thronende Madonna in Berlin, von 1489, trägt Namen und Zahl an sich. Eine Anbetung der Könige im Dom von Verona, zu welcher Giolfino die Seitenstücke und den Giebelaufsatz lieferte, zeigt starke Belastung mit Nebendingen, dabei gewöhnliche, etwas feiste Typen, brüchige Gewandung und jenes olivenartige Incarnat, wie es bei Miniaturen üblich ist, auf größeren Bildern aber krankhaft wirken muß. Allmählich verbessert sich sein Stil, so auf dem Antoniusbilde von S. Fermo in Verona und dem Hieronymus der Vittoria-

[1] Bode im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., VI, 10 ff. mit Abbild.

[2] Facius, ed. Mehus, p. 47 s. Venturi im Archiv. ven., ser. II, t. XXX, 2.

[3] Vgl. die kleine Abhandlung von A. Venturi: La Data della morte di Vittor Pisano, Modena 1883.

[4] Verona Nr. 52.

[5] Cfr. Bernasconi, Studj, p. 245. Frizzoni (Liberale da Verona, in Zeitschrift f. b. K. 1884, XIX, 137 ff.) beschreibt das Bild: Tod der Dido, bei Habich in Kassel.

Kapelle, dem hl. Sebastian in der Brera[1] und im Museum zu Berlin, obgleich die Formgebung noch immer trocken und knöchern bleibt. In S. Anastasia zu Verona sehen wir ein Fresco der Grablegung Christi, mit übertriebenem Schmerzausdruck. Seine späteren Bilder zeigen geringere Technik.

Giovanni Maria Falconetto (1458—1534) war zunächst Architekt, huldigte aber auch der Malerei, in der seine Leistungen jenen Liberale's nahekommen. Wegen seiner decorativen Geschicklichkeit und perspectivischen Raumgliederung hat man ihn als Schüler des Melozzo da Forlì bezeichnet[2].

Aus Liberale's Schule ist Giovan Francesco Caroto hervorgegangen, der 1470 geboren ist und in Mantua an den späteren Arbeiten der Werkstatt Mantegna's sich betheiligte. Sein bezeichnetes frühes Bild in der Galerie zu Modena, eine Madonna mit Kind und Johannes, ergibt triviale, antikisirende, dem Mantegna nachgeahmte Formen und eine Neigung zur Caricatur. Natürlicher erscheint er in zwei Bildern zu Frankfurt[3] und Berlin[4]. Seine Thätigkeit in Verona streift die mantegnesken Anklänge ab und läßt ihn mehr gewisse Typen der Schule pflegen, die er schwulstig und geziert darstellt. Die Fresken von S. Eufemia in Verona zeigen einen Fortschritt zu harmonischem Colorit, auch zu natürlicher Auffassung hin. In Mailand war Caroto für die Visconti mit größeren Arbeiten beschäftigt. Er lebte bis 1546. Die Bonsignori sind Anhänger Mantegna's und produciren bei technischer Fertigkeit wenig lebensvolle Compositionen.

Domenico Morone, geboren 1442 in Verona, gehört zu denjenigen Malern der Schule, von denen uns nur wenig bekannt ist. Jene Fresken, die er, nach Vasari, für Niccolò de' Medici zu S. Bernardino ausführte, sind erst kürzlich von der Tünche befreit worden[5]; sie zeigen an der Decke die Evangelisten, an den Pilastern des inneren Bogens die hll. Ludwig und Bonaventura, über der Thür Maria mit Kind, in den Lunetten Motive aus dem Leben des hl. Antonius u. a. Die Decoration als solche ist passend angelegt, aber von Einzelheiten belastet. Wenig befriedigen die Proportionen der Figuren, mit dicken Köpfen und schweren Extremitäten ausgestattet.

Francesco Morone ist 1473 geboren und erscheint bis 1529 in urkundlichen Notizen. Das älteste seiner Altarwerke, von 1498, befindet sich in S. Bernardino zu Verona, doch ohne die Flügel, welche in das dortige Museum gekommen sind; dann folgt die thronende Madonna in einer Blumenlaube, nebst den hll. Martin und Augustin im Vordergrunde, der Kirche S. Maria in Organo zu Verona angehörig und mit ‚Franciscus, Sohn des Dominicus Morone, 1503', bezeichnet. Aehnlich die beglaubigte Madonna

[1] Mailand Nr. 167. Auch hier ist der Hintergrund, ein Kanal mit Schiffen, höchst mühsam ausgeführt.

[2] Anon. Morelli p. 10. 12: ‚Zuan Falconetto, pittor Veronese, che fu discipulo de Melozzo da Forlì.' ‚La capelletta et la scala fu dipinta dal ditto Falconetto.'

[3] Städt. Inst. Nr. 38. [4] Berlin Nr. 40. [5] Bernasconi, Studj, p. 238 s.

in der Brera zu Mailand[1]. Des Künstlers bestes Werk finden wir in der Sacristei der genannten Kirche, S. Maria in Organo; es ist die Wand- und Deckenmalerei des viereckigen Raumes, welche Bekanntschaft mit Mantegna's Arbeiten im Palast zu Mantua vermuthen läßt. An der Decke öffnet sich wie dort eine Balustrade, von der Engel herabsehen, während vom Himmelsraum die schwebende Gestalt des Erlösers sich abhebt und innerhalb der Bogenfelder wie des Frieses Halbfiguren von Päpsten, Mönchen und Heiligen des Olivetanerordens auftreten. Wir haben hier eine der bedeutendsten monumentalen Leistungen in den venezianischen Provinzen, die an geschickter Disposition und Perspective nur hinter Mantegna's Werken zurückbleibt. 1515 lieferte Morone die Malereien an der Orgel in Gemeinschaft mit Girolamo dai Libri, und zwar die vier Gestalten des Isaias, Daniel, Johannes und Benedikt. Fernere Werke Morone's sind: die Madonna von 1520 in der Galerie zu Bergamo[2]; ein Wandbild an der Außenseite des Palastes von S. Fermo zu Verona; zwei Madonnenbilder im Museum zu Berlin[3], außerdem zahlreiche in den Kirchen Verona's zerstreute Tafeln.

Zeitgenosse Morone's war Girolamo dai Libri (1474—1556), der Sohn eines Miniaturisten, Francesco, in Verona[4], dessen Familie den Beinamen von ihrem Kunstgewerbe der Buchmalerei angenommen hat. Das früheste von ihm erhaltene Bild ist die Kreuzabnahme in Malsesine am Gardasee, ein durch geschickte Gruppirung nicht unverdienstliches Werk, aber schwer in der Gewandung und unfertig im Ausdruck, während die Farben ohne Einheit zusammengestellt sind. Das rosige, flache Incarnat erinnert noch an die Miniaturen. Einen etwas breiteren Stil erkennen wir in der Anbetung des Kindes[5], dann in der Madonna mit Heiligen, der Kirche S. Anastasia angehörig — zwei in Disposition und Linienführung tüchtige Werke. Noch bedeutender ist die jetzt im Schloß Hamilton zu Glasgow aufbewahrte thronende Madonna mit S. Leonardus, Katharina und Apollonia, nebst weiter Hügellandschaft. Das schöne Altarwerk von S. Giorgio in Verona ist schon vom Jahre 1529 und zeigt Girolamo auch als tüchtigen Landschaftsmaler, während die 1530 für S. Maria della Vittoria gefertigte Madonna, jetzt im Museum daselbst, durch breiten, freien Stil und glänzendes Colorit sich auszeichnet.

Paolo Morando Cavazzola (1486—1522) ist ein Schüler der Moroni[6] und gibt sich als solchen in der Wandmalerei der Bibliothek zu S. Bernardino in Verona zu erkennen, wo er höchst wahrscheinlich mit Michele

---

[1] Mailand Nr. 169. Vgl. über ihn Vasari V, 309. 311—313.

[2] Galerie Lochis-Carrara. [3] Berlin Nr. 46.

[4] Bernasconi, Studj, p. 289. Vasari V, 327. Seine Ausbildung hat er wohl unter Liberale, vielleicht auch bei Domenico Morone erhalten.

[5] Verona, Gal., Saal IV, Nr. 81.

[6] Vasari V, 293. 314. 317. Bernasconi, Studj, p. 274.

da Verona unter Domenico thätig gewesen ist. In S. Nazaro e Celso begegnen wir dann einem Fresco der Verkündigung, von 1510, mit den heiligen Blasius und Benedikt, welches verständige Disposition und gute Perspective erkennen läßt, ebenso wie die Taufe Christi in einer anderen Kapelle derselben Kirche, mit freier Landschaft, und eine Tafel im Museum zu Verona, die Kreuzabnahme darstellend, inschriftlich von 1517. Morone's Einfluß zeigt sich besonders in dem Bilde der Fußwaschung, demselben Museum angehörig. Daselbst auch sein bestes, letztes Altarstück, Maria in der Glorie, von 1522. Morando läßt seine Figuren oft ohne innere Impulse nur actmäßig fungiren und wiederholt auch die Typen ohne Auswahl, dabei besitzt er im Colorit eine vieltönige, aber kalte Buntheit[1].

Francesco Torbido soll, nach Vasari, bei Giorgione gelernt haben, was nicht glaublich erscheint. Die Kunstmittel, die wir z. B. auf dem Bilde der Ehebrecherin vor Christus, jetzt in der Ermitage zu S. Petersburg, verwendet sehen, oder auf dem 1516 bezeichneten Portrait der Münchener Galerie, lassen allerdings vermuthen, daß der Autor die Venezianer studirte, doch bleibt er in den Typen immer auf dem Boden seiner Heimat. Aus einem Briefe Aretino's wird ersichtlich, daß er noch 1546 am Leben war. Einige treffliche Bilder finden sich in der Galerie von Verona, so eine Madonna mit dem Kinde[2], der Erzengel Raphael mit Tobias, dort dem Moreto von Brescia zuertheilt; in S. Zeno (der erste Altar links) und im Dom von Salò. Morelli glaubt, Torbido sei durch seinen Landsmann Bonifazio mit den Venezianern bekannt geworden, dabei aber seinem ersten Lehrer Liberale treu geblieben[3].

D. Ferrara und Bologna.

Man hat die oberitalienische Kunstepoche wohl als mantegneske bezeichnet und nicht nur Veroneser, wie Francesco Caroto, Bonsignori und andere, sondern auch Künstler Ferrara's und Bologna's von der Paduaner Schule, speciell von Mantegna abhängig gemacht; aber kann man auch diesen sicher den einflußreichsten Vertreter des Realismus in Oberitalien nennen, und sind, wie oben bemerkt, zahlreiche Wirkungen und Reflexe seiner ja bahnbrechenden Studien nach verschiedenen Seiten hin nachweisbar und naturgemäß, so bleibt doch völlige Abhängigkeit ganzer Kunstschulen als solcher, Directive künstlerischen Darstellens in ganzen Provinzen, von einem Maler psychologisch undenkbar. Ebenso wie die Sprache Sache des Individuums und lokaler Eigenart ist,

---

[1] Cfr Muttoni, Dipinti di Paolo Morando, Verona 1850—1853.

[2] Verona Nr. 49. Auch das Madonnenbild mit Heiligen, Nr. 210, gehört ihm an.

[3] Die Werke ꝛc. S. 55. Lermolieff hat die Bedeutung Torbido's überhaupt hervorgehoben.

wächst auch die Kunstform aus vielen Bedingungen heraus, während technische Mittel sich fortpflanzen und übertragen lassen. Antonello da Messina hat flämische Technik erlernt, ist aber dabei Italiener geblieben[1]; Vandyk, Rubens und Dürer weilten in Italien, wurden von dortiger Malerei angezogen und formell mehr oder weniger beeinflußt, blieben aber in ihrer Empfindung wesentlich unverändert. Die Kunstschulen der einzelnen Länder Italiens sind als lebendige Organismen zu betrachten, die sich auf provinzialem Boden entwickeln, wobei gewisse Ideale und Neigungen reifen, in talentvollen Individuen ihren Höhepunkt erreichen und absterben; aber diese Schulen werden nicht durch den Einfluß eines Fremden ins Dasein gerufen, bestimmt und zu Ende gebracht. Derartige Abhängigkeitstheorien zerstören nur die unbefangene Betrachtung originalen Werdens und jede gesunde Kritik der Objecte, aus denen heraus der Geist einzelner Richtungen zu erfassen und zu charakterisiren ist.

Die Schule von Ferrara wird erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts dem Studium zugänglich, wo sie sich eigenthümlich reich zu entfalten beginnt, vertreten durch Cosimo Tura und Francesco Cossa, während nicht zu läugnen ist, daß die doctrinäre Richtung des Squarcione und die Berührung Piero's degli Franceschi der nationalen Entwicklung einige Momente zugeführt haben. Psychologisch nicht zu rechtfertigen aber dürfte die Ansicht von Crowe und Cavalcaselle[2] sein, die aus den Ferraresen ein Composit von Nachäfferei machen wollen: ‚Sie verwenden abwechselnd die afrikanischen Typen des Meisters von Borgo S. Sepolcro und die grinsenden Mienen Mantegna's, aber modeln sie durch eine Zuthat von der Schwermuth und Trockenheit der Niederländer.'

Ein unbedeutender ferraresischer Maler ist Galasso di Matteo Galegaro, welcher innerhalb der Jahre 1450—1453 mit Decorationsarbeiten für die Este beschäftigt war und 1455 eine Himmelfahrt Mariä sowie ein Brustbild des Cardinals Bessarion für S. Maria in Monte zu Bologna lieferte. Als der erste charaktervolle Realist jener Schule präsentirt sich Cosimo Tura, der seit 1457 ständig im Dienste des Herzogs von Ferrara thätig ist[3]. Die ferraresische Schule theilte sich übrigens in zwei Hälften, von denen eine mit Tura und Panetti in Ferrara bleibt, während die andere

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 125.

[2] V, 2, S. 548 f. Vgl. über die Ferraresen: Venturi, Beiträge zur Geschichte der ferraresen Kunst, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., 1887, VIII, S. 71 ff. Laderchi, La pittura Ferrarese, Memorie, Ferrara 1857.

[3] L. Cittadella, Ricordi e Documenti intorno alla vita di Cosimo di Tura detto Cosmè pittore ferrarese del sec. XV., Ferrara 1866. Danach war Cosma Sohn eines maestro Domenico calzolajo aus Guarda im Ferraresischen. Er lebte 1432 bis 1495, wie Venturi dargethan hat. 1452 kommt er zuerst als Stipendiat des Hofes der Este vor. 1467 malt er die Kapelle von S. Domenico in Ferrara. 1470 Höhepunkt seines Ansehens.

mit Francesco Cossa, durch die Bentivogli nach Bologna gezogen, in dieser Stadt den größten Theil ihres Lebens hindurch wirksam ist. Francesco Bianchi hat sich wohl zwischen 1480 und 1490 in Modena niedergelassen, während Francesco Cossa schon 1470, Lorenzo Costa um 1483 nach Bologna wanderten. Als der eigentliche Gründer der alten sogenannten bolognesischen Schule wäre also nicht der schwache Zoppo, Squarcione's Schüler, der als Lehrer Francia's gilt, sondern Francesco Cossa zu betrachten[1]. Die Fresken Lippo Dalmasio's in Bologna ergeben das Unzureichende dortiger Leistungen.

Cosimo Tura.

Von Cosimo Tura's Werken[2] sind erhalten: die Bilder zu den Thüren der Domorgel, von 1469, jetzt im Chore daselbst befindlich. Wir sehen hier die Verkündigung und den hl. Georg, wider den Drachen streitend, beide Motive unter einer Architektur von Marmor voll buntem Ornament etwas künstlich und mit vielem Kleinkram, aber nicht ohne Noblesse und Sinn für größere Wirkung aufgebaut. Die Formgebung ist spröde und dürr. Nicht minder scharf und hart gezeichnet präsentiren sich: die Allegorie des Frühlings bei Mr. Layard in London; der Herbst, noch in der Sammlung Costabili zu Ferrara; der hl. Hieronymus in der Nationalgalerie zu London[3]; die thronende Madonna in der städtischen Sammlung zu Bergamo[4]; die Wehklage um den todten Christus im Museo Correr zu Venedig[5]. Diese Bilder überragt eine mit phantastischer Architektur, Gold, Glas und Bronze nach Art der Niederländer glänzend ausgestattete thronende Madonna, von Apollonia, Katharina, Hieronymus und Augustin begleitet[6]. Am Thronsitz leuchten bronzene Reliefs und krystallene Säulen, den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft, merkwürdig scharf sind die weißen Lichtpartien von den dunkeln Schatten gesondert; das Körperliche ist immer noch trocken, ohne Wahl der Typen und ohne geschmackvolle Proportionen behandelt; das Costüm, metallisch hart und sinnlos gebrochen, läßt die Körperform nicht zur Geltung kommen. Eigenthümlich ist der Aufbau des Thrones, den die älteren Ferraresen aus zwei durch Säulen verbundenen Theilen construiren, mit Durchblick ins Freie.

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 128, Anm. 2.

[2] Vasari II, 143 s. Milanesi's Commentar. Baruffaldi, Vite de' pittori Ferraresi, Ferrara 1844—1848. C. Cittadella, Catalogo istorico de' Pittori etc. Ferraresi, 1782. Frizzi, Memorie per la Storia di Ferrara, 1848. Giraldi Ferrar. opp. Lugd. Bat. 1696, II.

[3] London Nr. 773. [4] Bergamo Nr. 19. [5] Venedig Nr. 9.

[6] Berliner Museum Nr. 111. Das Costüm ist von wunderbarer Pracht ungebrochener Farbentöne. Vgl. über Tura besonders: Venturi, Cosimo Tura, genannt Cosmè, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., 1888, IX, 3 ff. Harck, Verzeichniß der Werke des Cosimo Tura, ebendas. S. 34 ff. Venturi hat reiches urkundliches Material gebracht.

Stilistisch sind diesen Werken noch die hll. Sebastian und Christophorus, im Museum zu Berlin, anzureihen [1], sowie die Madonna in der Londoner Nationalgalerie [2], die Caritas bei Poldi-Pezzoli in Mailand, das dreifache Portrait bei Marchese Strozzi in Ferrara. Tura lebte 1486 mit dem Maler Teofilo zusammen, 1487 erneuert er sein Testament und schreibt 1490 an Ercole um Beistand und Protection. 1495 starb der kränkliche Meister und wurde in S. Lorenzo jenseits des Po beigesetzt. An den Fresken im Palazzo Schifanoja ist er schwerlich betheiligt, da er 1469 die Orgelflügel und die Arbeiten in Belriguardo übernommen hatte.

Francesco Cossa.

Francesco Cossa erscheint seit 1456, und zwar zuerst als Gehilfe seines Vaters, Cristofano del Cossa, bei dem Bemalen von Holzsculpturen im bischöflichen Palast zu Ferrara thätig [3]. Die in der Galerie daselbst befindlichen Tafeln, zwei Rundbilder [4], sowie andere kleinere Werke in der Galerie Costabili, sind freilich zu wenig beglaubigt, als daß wir ihm in Ferrara selbst etwas mit Sicherheit zuschreiben könnten. Später wandert er nach Bologna und erscheint alsdann dem Tura geistesverwandt, obgleich weniger phantastisch im Aufputz seiner Compositionen. Die Galerie in Bologna besitzt eine thronende Madonna [5] mit Heiligen, aus dem Jahre 1474, in jener Form der Darstellung, welche die Italiener ‚santa conversazione' nennen. Der reich ornamentirte, mit Candelabern geschmückte Sitz, der cassettirte Bogen im Hintergrund zeigen reineren Geschmack, als wir bei Tura finden. Die ganze Auffassung ist breiter, feierlicher, historischer, die Zeichnung klarer und bestimmter, auch die Typen sind gewählter [6]. Ein zweites Werk in Bologna ist das Frescobild der Madonna del Baracano, dessen Inschrift das Jahr 1472 ergeben haben soll [7]. Maria thront auf reichem Sitz innerhalb eines Porticus; zu beiden Seiten Engel, weiter unten der Stifter G. Bentivoglio mit Gattin, im Hintergrund eine felsige Landschaft. Nach alter Tradition ist hier ein früheres Bild erneuert worden [8], so daß Cossa nur für die Hauptgruppe, die Engel, die Architektur und das weibliche Portrait verantwortlich zu machen wäre. Schärfe der Umrisse, energische Modellirung und alle sonstigen Merkmale des Künstlers sind vorhanden [9]. Echte Werke Cossa's sind ferner die zwölf Apostel

[1] Nr. 1170. [2] Nr. 772. [3] Cittadella, Notizie, p. 52.

[4] Nr. 8. 9. [5] Nr. 64.

[6] Die Inschrift bei Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 559.

[7] Guida di Bologna, 1825, p. 230. Laderchi, Pitt. Ferrar., 1856, p. 32.

[8] G. Bossi, Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee, Bol. 1855.

[9] Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 129) schreibt dem Cossa noch das unter A. Pollajuolo in Dresden (Nr. 18) befindliche Bild der Verkündigung zu, da der Typus der Jungfrau derselbe ist wie auf dem Madonnenbild von 1474 in der Pinakothek zu Bologna. Von ihm stammt in der Kirche von S. Giovanni in Monte daselbst das schöne Glasfenster, Johannes auf Patmos, und vielleicht auch, Kapelle 5 links, ein

in der Cappella Marfili zu S. Petronio in Bologna, und der hl. Hieronymus in der Kapelle rechts derfelben Kirche.

Von zeitgenöffifchen Malern Ferrara's ift Antonio Aleotti d' Argenta nur durch ein kleines Bild Chrifti in der Galerie Coftabili vertreten.

Baldaffare Eftenfe von Reggio, Schloßhauptmann und Dilettant in der Malerei, vermuthlich Baftard eines Fürften aus dem Hauſe Eſte [1], hat nur das Bildniß Tito Strozzi's, jetzt in der Nationalgalerie zu London, hinterlaffen. Auch befitzen wir von ihm eine Medaille (1472). Vielleicht gehört ihm das Fuggerportrait in Venedig [2].

Stefano da Ferrara wird von Vafari Mantegna's Freund genannt. Seine Fresken im Santo zu Padua find 1500 untergegangen; von zwei ihm zugefchriebenen Bildern der Brera erfcheint nur das eine im Charakter des Tura gehalten: eine thronende Madonna mit Architektur und Landfchaft. Der Anonymus des Morelli nennt ihn ‚einen guten Meifter zu jener Zeit' [3].

Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts treffen wir zwei Maler Namens Ercole Grandi in Ferrara, von denen der eine Sohn eines Antonio de' Roberti, genannt de' Grandi war, der andere, jüngere, des Giulio Ceſare de' Grandi [4]. Der erfte ift 1513 nicht mehr am Leben, der zweite ftarb 1531 [5]. Vermuthlich war der jüngere Grandi Schüler des Coſta und Roberti des Mantegna, von dem Vafari handelt, indem er die Fresken in der Cappella Garganelli zu S. Pietro in Bologna, die Predella der Tafel des Coſta, jetzt in Dresden, und eine andere, für die Griffoni in S. Petronio, dem Ercole zufchreibt. Die erfte urkundliche Notiz über ihn findet fich 1479, wo er unter den Salarirten des Hofes der Eſte auftritt und oft zur Bemalung von Truhen, Wagen ꝛc. herangezogen wird; auch fertigt er eine Anficht von Neapel und portraitirt Ercole I. für die Markgräfin Iſabella von Mantua. Von Ercole di Giulio Ceſare Grandi, der ebenfalls Stipendiat des Hofes in Ferrara, und zwar von 1492—1499 geweſen ift, ſtammt vielleicht die Tafel des Martyriums vom hl. Sebaſtian in S. Paolo zu Ferrara und eine zweite der Galerie Corſini in Rom, mit dem hl. Georg.

Die Fresken der Garganellikapelle, zu S. Pietro [6] in Bologna, ſind von Vafari lebhaft beſchrieben worden; danach hätte Ercole ſeinen angeblichen

ſtark übermaltes Madonnenbild. Im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt unter Nr. 13 ein ferneres, dort unter Mantegna's Namen.

[1] Milaneſi bei Vasari III, 27, nota 1. Laderchi l. c. p. 38.

[2] Muſ. Correr. Venturi ſchreibt ihm noch den ‚Tod Mariä', im Beſitz des Hauſes Lombardi, zu.

[3] Anon. p. 10: ‚Questa capella era dipinta, et la pittura per esser vecchia et caduta meza, fu ruinata, per refarla de sculpture de marmi. Dipinsela Stefano da Ferrara buon maestro a que' tempi.'

[4] Vasari III, 141 s.

[5] Epitaph in S. Domenico: ‚Sepulcrum egregii viri Herculis Grandi pictoris de Ferraria, qui obiit mense Julio 1531.'

[6] Vasari III, 143 heißt es ‚S. Petronio' anſtatt ‚S. Pietro'.

Lehrer, Lorenzo Coſta, der ſie begonnen, weit übertroffen und ſich als Charaktermaler, auch gewandt in Perſpective und Plaſtik gezeigt. Daß das von Vaſari geſpendete Lob nicht grundlos war, ergibt eine Notiz von Lamo[1], wonach Michelangelo jene nun verlorene Malerei bewundert hätte.

Die Predellen zum Altarſtück in der Cappella Griffoni[2] und zur Hauptaltartafel von S. Giovanni in Monte ſind aber noch vorhanden und müſſen uns zur Feſtſtellung der künſtleriſchen Perſönlichkeit des Malers dienen. Zwei Stücke davon beſitzt das Muſeum zu Dresden, eines befindet ſich in Liverpool, und zwar ſehen wir in Dresden Chriſtus am Oelberg, eine figurenreiche Compoſition, dann die Kreuztragung[3], in Liverpool eine Pietà mit der Kreuzigung im Hintergrunde. Magere, ſehnige Körperformen, mit ſorgfältigem Umriß, die Köpfe mürriſch im Ausdruck, ſcharfbrüchige Gewandung, dabei eine laſurartige, transparente Behandlung des Hintergrundes, rother, ſchwerer Fleiſchton, antikiſirende Tracht, leidenſchaftliche Geberdenſprache bis zur Verzerrung, ſind Kennzeichen dieſer Bilder. Aus den zwei Stücken in Dresden wird übrigens nicht nur der Einfluß Mantegna's, ſondern auch der des Giambellino auf die künſtleriſche Entwicklung des Ercole Roberti Grandi erklärlich[4]. Morelli ſchreibt ihm dann noch ein Bild im Beſitz des Fürſten Mario Chigi in Rom zu, ein Motiv aus dem Leben Melchiſedechs.

Der von Borſo 1469 vollendete Palazzo della Schifanoja enthält noch eine Anzahl zwiſchen 1471—1493 gemalter Fresken, welche ſeit 1840 von der Tünche befreit worden ſind[5]. Manche der genannten ferrareſiſchen Künſtler mögen hier thätig geweſen ſein, obwohl nach einem einheitlichen Plane. Die Wände ſind in drei Frieſe eingetheilt und enthalten Zeichen des Thierkreiſes, darüber heidniſche Gottheiten, unterhalb Scenen aus dem Leben des Herzogs Borſo, nach den Jahreszeiten geordnet, in friſchen, naiven Zügen. Auf Coſſa's Stil, der mit Piero degli Franceſchi Verwandtſchaft zeigt, weiſt beſonders der Streifen über den Bildern: Widder, Stier und Zwillinge hin, in dem geſchickte Dispoſition und ſichere Zeichnung mit derben, knochigen Typen vorwalten, indeß die Bilder im Krebs und Löwen größere Härte der Formen bei mangelhafter Zeichnung und ſtumpfer Farbe erkennen laſſen. Vielleicht von Tura's Schülern ſind die Illuſtrationen zur Jungfrau und Wage, während im unteren Fries das häßliche, knappe Zeitcoſtüm wie auf Mantegna's Fresken in Mantua mit ängſtlicher und kleinlicher Sorgfalt dargeſtellt iſt,

---

[1] Guida di Bologna, 1560. Cfr. Graticola di Bologna, 1844, p. 31: ‚onde Michelagnolo quando era a Bologna dicea: questa Capella ch' avete qui è una meza Roma di bontà.'

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 131, Note 2. Es kann nicht Lorenzo Coſta's Altarſtück geweſen ſein.

[3] Nr. 148. 149. [4] Lermolieff a. a. O. S. 131.

[5] Beſchreibung von Milaneſi bei Vasari III, 133. Vgl. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoja, Jahrbuch der Preuß. Kunſtſamml., 1884, V, S. 119 ff.

und überhaupt das Bildnißmäßige vorherrscht bei mangelndem Compositionstalent. Nach Crowe und Cavalcaselle läge hier eine Jugendarbeit des Lorenzo Costa vor[1].

Lorenzo Costa.

Lorenzo Costa, 1460 in Ferrara geboren, scheint nach seinen Lehrjahren in heimischen Werkstätten, vermuthlich in jener des Tura, sich auf die Wanderschaft begeben und auch Florenz berührt zu haben, da er in seinen früheren Werken Reminiscenzen an Fra Filippo und Benozzo blicken läßt. Schon 1480 siedelte er nach Bologna über, wo ihm die Bentivogli im Palast Malereien antiken Inhaltes übertrugen[2]. In S. Jacopo Maggiore jener Stadt, und zwar in der Bentivoglio-Kapelle, finden wir ein beglaubigtes Bild von 1488, eine thronende Madonna mit musizirenden Engeln, dem Stifter, seiner Gattin und elf Kindern. Die überreiche Ausstattung des Thrones im Sinne der Niederländer, mit Reliefs, Krystall und Trophäen, deutet auf Tura's Geschmack, wie er sich in dem Berliner Werke documentirt, doch zeigen sich zugleich ein reinerer und weicherer Contur, ruhigere Würde und angemessenere Proportionen. Härten sind immer noch vorhanden.

Der allegorische Bildercyklus, welcher 1490 in der Cappella Marescotti (S. Petronio) entstand, ein Triumphzug des Todes mit seinem Gefolge von Königen, Rittern, Bettlern und gemeinem Volk, läßt schon jene Milde und Gelassenheit anklingen, die später Francesco Francia auszeichnen; doch erscheint der Maler dem Thema gegenüber etwas befangen und mit unzureichender Kraft. Großartig ist zweifellos die thronende Madonna mit Kind und den hll. Sebastian, Georg, Jacobus, Hieronymus, in S. Petronio, aus dem Jahre 1482, ein Bild, in dem seltene Pracht von Reliefs, Mosaik, Goldgrund, blanken Waffen (bei S. Georg) und Costüm entfaltet ist, während umbrische Zartheit schon ausgesprochener auf Francia deutet und im architektonischen Kleinkram sich doch das ferraresische Element bemerklich macht. Diese Richtung zum Umbrier — wenn wir das milde, religiöse Element so bezeichnen dürfen — vollzieht sich nun immer mehr: so auf dem schönen Altarbilde mit reicher landschaftlicher Ferne von S. Giovanni in Monte[3], auf der Staffel zu Francia's Altarbild für die Misericordia zu Bologna, jetzt in der Brera, endlich in den herrlichen Lunettenfresken der Kapelle Bentivoglio von S. Jacopo Maggiore. Costa ist der Perugino der Schule von Ferrara.

Die Bolognesen haben aus nationaler Eitelkeit die Zeichnung zu dem schönen Altarbilde der Madonna mit den sechs Heiligen, im Chor von San Giovanni in Monte, dem Francia vindicirt, da sie dem Costa die Ausführung

---

[1] V, 2, S. 574.

[2] Baruffaldi I, 106—114. Vasari III, 131 s. C. d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova, 1857, p. 62.

[3] Maria, thronend zwischen Gott Vater und Christus.

belassen mußten, eine Behauptung, die angesichts einer in den Uffizien zu Florenz bewahrten Federskizze[1] zu jenem Bilde ganz haltlos wird. Francia ist in seinen Handzeichnungen — von denen jene in der Albertina zu Wien (Urtheil des Paris) eine der besten ist — viel edler in den Formen, gewissenhafter in der Ausführung und auch mehr Plastiker als Maler. Man behauptet nun gewöhnlich, Francia habe nur die Technik des Malens von Costa erlernt: ohne Zweifel haben sie sich gegenseitig beeinflußt, aber doch ohne ihre Originalität, ihr Empfindungsleben einzubüßen, und daß sie in der That auch gemeinschaftlich gearbeitet haben, ist urkundlich erwiesen.

Die Glorie des hl. Petronius, jetzt in der Pinakothek zu Bologna[2], ferner die Klage um den Erlöser, im Berliner Museum[3], das Madonnenbild mit vier Heiligen, in der Londoner Galerie, zeigen dann ein Nachlassen der frischen Kraft, welche das Votivbild der Bentivoglio von 1488 auszeichnet.

Im Oratorium der hl. Cäcilia, 1481 durch Giovanni Bentivoglio gegründet, sehen wir vier Felder an beiden Seiten mit Costa's Motiven aus dem Leben der hl. Cäcilia geschmückt; die zwei Bilder enthalten den Unterricht des bekehrten Valerian und denselben, sein Gut an die Armen vertheilend, beide mit landschaftlichem Hintergrunde, schöne und ansprechende Werke in vornehmer Auffassung. Diese Kapelle bildet ein Museum provinzialer Malerei.

Nach Vertreibung der Bentivogli aus Ferrara berief 1509 Markgraf Francesco Gonzaga den Künstler nach Mantua als Maler seines Hofes mit entsprechendem Einkommen[4]. Die Halle im Palast S. Sebastiano, wo Mantegna's Triumphzüge hingen, sollte abschließende Decoration erhalten, den Schmalseiten ergänzend eine Anzahl von Zuschauern beigefügt werden. Costa malte hier den Fürsten selbst zu Pferde als Bannerträger der Kirche, von seiner Familie umgeben und beschützt von Hercules, wozu dann noch in demselben Palast Scenen aus der Geschichte Coriolans, Motive aus dem Alten Testament und Heiligenfiguren kommen. Bis 1536 ist der Maler im Dienste der Gonzaga verblieben[5]. Bekannter wurde von Costa's dasigen Werken der Musenhof der Isabella von Este, der sich jetzt im Louvre befindet, eine mit Mantegna's frostigen Allegorien verwandte, ohne Einheit zusammengebaute Composition, deren schwächliches Motiv augenscheinlich nicht des Künstlers innerer Natur entsprochen hat. Bei seinem 1536 erfolgten Tode hinterließ Costa eine Schaar von Kunstjüngern, die später unter Giulio Romano arbeiteten. In Bologna sind ihm Ercole di Giulio Cesare Grandi und Chiodarolo gefolgt, von dem ein gutes Wandbild in der Kapelle der hl. Cäcilia vorhanden ist. Von Ercole Grandi stammen vielleicht die schönen Fresken des Hauses Cal-

[1] Dort unter Filippino Lippi.

[2] Bologna Nr. 65. [3] Berl. Museum Nr. 115.

[4] Vas. III, 134. Sein Gehalt betrug 669 Lire und 10 Soldi jährlich von 1509—1536.

[5] D'Arco, Arti, I, 62; II, 78 s. Bei der Plünderung Mantua's, 1630, sind Costa's Malereien im Palast S. Sebastiano zerstört worden.

cagnini-Estense zu Ferrara, welche Cittadella dem Garofalo zugeschrieben hat[1]. Ein größeres, durch Restauration entstelltes Madonnenbild findet sich beim Marchese Strozzi in Ferrara, wo es den Namen des Lorenzo Costa trägt[2]; ein zierliches, kleines Stück, der Mannaregen, einst in Dudley House, jetzt im Besitz der Londoner Nationalgalerie, wovon Dresden eine alte Copie besitzt[3].

Domenico Panetti ist Zeitgenosse des Costa, nach Vasari der Lehrer Garofalo's, und zeichnet sich durch reich ausgestattete Landschaften aus; zu seinen frühesten Bildern gehört eine thronende Madonna, mit Stifterfiguren, im Dom zu Ferrara; Berlin besitzt eine Pietà, welche den mildernden Einfluß des Costa erkennen läßt. In der Pinakothek zu Ferrara befindet sich des Malers bestes Werk, eine Heimsuchung; andere in Kirchen und Privatgalerien. Als ein unselbständiger Maler präsentirt sich Coltellini. Zu den früheren Schülern des Tura mag Francesco Bianchi gehört haben, der zwischen 1440—1450 geboren ist, und dessen ältestes Bild sich im Besitz der Erben Saroli's zu Ferrara befindet[4]. 1480 siedelte er nach Modena über. Der Chronist Spaccini nennt ihn den Lehrer des Correggio, was durch vergleichendes Bilderstudium Bestätigung gefunden hat[5].

Francesco Francia.

Francesco di Marco Raibolini, genannt il Francia, wurde 1450 zu Bologna geboren[6]; den Beinamen haben wir wohl als Abkürzung von Francesco aufzufassen. Ursprünglich Goldschmied, der gefeiertste Stempelschneider und Münzmeister seiner Zeit, zuweilen auch als Architekt und Bildhauer beschäftigt, übt er seine Thätigkeit als Maler wesentlich in späteren Jahren aus. Daß er weder ein Schüler des Zoppo gewesen, noch des Lorenzo Costa, beweisen seine Jugendbilder, zumal der hl. Stephanus im Palazzo Borghese zu Rom; vielleicht hat die Berührung mit Costa und Mantegna, der 1472 in Bologna sich aufhielt, den Sinn für die Malerei geweckt, jedenfalls hat er aus dem Handwerk des Goldschmiedes den sorgfältigen Umriß, den glatten Vortrag und die gewissenhafte Ausführung übernommen[7]. Aus seinen Bildern spricht eine edle, gefühlvolle, harmonisch gestimmte Seele, die uns mächtig in

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 135.

[2] Vgl. dagegen Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 583.

[3] Dresdener Galerie Nr. 20.

[4] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 133 f. Man erkennt aus dem Bilde deutlich die Abhängigkeit von Tura.

[5] Cfr. Vasari IV, 110, nota 2.

[6] Vasari III, 533 ss. Calvi, Memorie di F. R. Bologna, 1812. Malvasia, Felsina pittrice, ed. di Bologna 1841, p. 42 s.

[7] Vasari p. 534.: ‚Attendendo dunque mentre stava all' orefice, al disegno, di quello tanto si compiacque, che, svegliando l' ingegno a maggior cose, fece in quello grandissimo profitto.'

ihren friedigenden Bann zieht: Vasari dürfte gewiß mit Recht den Charakter des Meisters als sanft und heiter geschildert haben, ‚so daß er in der Unterhaltung auch den Traurigsten zu fesseln und anzuregen vermochte; darum sei er geliebt worden von allen, die ihn kannten, auch von vielen Fürsten und großen Herren Italiens'.

Der Zeitpunkt, wo Francia sich ernstlicher der Malerei zuwandte, ist nicht zu bestimmen: waren doch fast alle Goldschmiede jener Zeit damit bekannt, wie die Pollajuoli, Botticelli, Verrocchio; denn die Zeichenkunst bildete die Grundlage nicht nur für den Maler, sondern auch für den Plastiker und Architekten. Darum liebte man, Pläne und Skizzen für Bauten auch von großen Malern anfertigen zu lassen, da es sich zumal um das Schöne, Harmonische und Geistreiche handelte, um das echt künstlerische Element, an dem jene Zeit ihr vornehmstes Genügen fand: die Künste berührten und durchdrangen sich gegenseitig — der antike platonische Begriff harmonischer Ausbildung ist ein besonderes Ideal der Renaissance-Bewegung, als deren vornehmster, wissenschaftlicher Vertreter der aus Verrocchio's Werkstatt hervorgegangene Leonardo da Vinci sich darstellt.

Sogleich bei seinem Hervortreten zeigt Francia jene gefühlvolle, innerliche Richtung, jenes beschauliche, träumerische Element, wie es den Grundcharakter der umbrischen Schule ausmacht; er gleicht darin dem Perugino, richtiger den alten Umbriern, denn es ist bei ihm nicht sowohl der Zug schwärmerischer Ekstase, als der einer tiefen, ruhigen Frömmigkeit ausgebildet, die den Beschauer immer gleich wohlthätig berührt. Seine frühesten Bilder, der schon erwähnte hl. Stephanus im Palazzo Borgheſe zu Rom, dann eine heilige Familie in Berlin[1] und ein männliches Brustbild in England[2], zeigen noch die glatte Technik des Goldschmiedes und sind frei von Einflüssen irgend einer Schule, wie denn Francia überhaupt eine durchaus originale Richtung vertritt und nicht als Composit von Lorenzo Costa und Perugino aufzufassen ist. Denn Costa bleibt, wenn wir 16 Jahre auseinanderliegende Producte seines Pinsels betrachten, doch immer er selber, mit dem festen Nerv der ferrareſischen Kunst, obgleich er sich auch an Francia's milden Accorden berauscht, dann aber auf Kosten seiner herberen Originalität, während Francia für seine ruhigen Andachtsbilder aus der Tiefe seiner Seele alle Inspiration schöpft[3]. Das Handwerkliche ist immer nur die Form, deren sich der große

[1] Berliner Museum Nr. 125. [2] Sammlung Northwick.

[3] Merkwürdig ist, was Burckhardt im Cicerone (II, 2, S. 623) über Francia bemerkt, der ihm ebenso wie Perugino wegen der religiösen Andachtsstimmung unbequem zu sein scheint: ‚Mit dem Jahre 1490 beginnen die datirten Werke, in denen sich sogleich der Einfluß des Costa kundgibt. Die an die gleichzeitigen umbrischen Meister erinnernde Sentimentalität, auf vollere, kräftigere Bildungen übertragen, nimmt nun jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktseins" an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen dem Beschauer einen Vorwurf dar-

Künstler zum Ausdruck seiner inneren Welt bedient, die als solche mehr und mehr organisch mit dem seelischen Inhalt zusammenwächst, zuletzt als nothwendiger Theil desselben sich darstellt. Raffaels, Leonardo's, Francia's Züge, wer möchte sie nicht in allen Aeußerungen ihres Kunstlebens gleichmäßig erkennen und begrüßen als Offenbarungen großer harmonischer Naturen?

Auf den genannten frühen Bildern finden wir den Namen Bianchini's, eines Senators und Humanisten zu Bologna, der die Malweise Francia's in begeisterten Worten zeichnete; es scheint demnach hier ein ähnliches Verhältniß gegenseitiger Achtung und Freundschaft jenes Vertreters der schönen Wissenschaft mit dem Künstler geherrscht zu haben, wie wir es in Nürnberg bei Dürer und Pirkheimer finden.

Mit dem Jahre 1490 beginnen Francia's datirte Werke, die bei tiefgestimmtem Colorit große Milde des Ausdrucks an sich tragen, und in denen neben aller Weihe religiöser Kunst tüchtige Kenntniß der Architektur und Perspective sich kundgibt. Nur die Auffassung des meist ganz entblößten Christuskindes bleibt oft hinter der Würde des Gegenstandes zurück und bildet einen Mißton in den sonst so vollen Accorden religiöser Stimmung. Die thronende Madonna mit Kind, einem musizirenden Engel auf den Stufen und Heiligen zu den Seiten, nebst knieendem Stifter, für die Kirche der Misericordia zu Bologna, jetzt in der Pinakothek daselbst [1], zeigt symmetrischen Aufbau, bei voller Bildung des Körperlichen gute Proportionen, zarte und weiche Modellirung, in der Gewandung Ueberfülle an Stoff, im Vortrag Glätte, in den Farben einige Schroffheit der Gegensätze. Das geistige Leben ist das einer ruhigen Gläubigkeit, wie es die älteren Umbrier vertreten, nicht die Glut und Ekstase Perugino's, und wenn Raffael später die Madonnen Francia's für schöne und fromme Andachtsbilder erklärte, so war das keineswegs, wie Crowe und Cavalcaselle meinen [2], eine übermäßige Artigkeit; denn wir trauen Raffael bei einem so ernsten Gegenstande, wie ihn die Kunstrichtung des von ihm hochgeschätzten Francia bildet, nicht ein oberflächliches Urtheil auf Kosten der Wahrheit zu.

Auch als Portraitmaler ist der Künstler bedeutend, denn das Bildniß des Stifters Bartolommeo Felicini auf jenem Altarblatt zeigt eine meisterliche, lebensvolle Auffassung. Weitere Arbeiten jener Zeit finden sich: in der Pinakothek zu München [3] eine schöne Madonna mit zwei Engeln; in der Brera [4] zu Mailand eine Verkündigung, und in Dudley House eine heilige Familie. Der Louvre enthält das merkwürdige Bild des Gekreuzigten, mit Job am

---

über zu machen, daß er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen.' Eine Ansicht, die kein Unbefangener theilen wird, zumal nicht angesichts der besseren Werke Francia's. Woltmann und Wörmann haben in der Geschichte der Malerei (II, 314) diesen Ausdruck des ‚Gekränktseins' als classisch adoptirt.

[1] Bologna, Pinakothek Nr. 78. [2] Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 598.

[3] München, Pinakothek Nr. 575. [4] Mailand, Brera Nr. 142.

Fuße des Stammes ausgestreckt, eine Krone auf dem Haupte tragend, dort wohl als Vorbild des unschuldig leidenden Erlösers gedacht, wie auch die Aufschrift des sich um das Kreuz windenden Streifens bekräftigt: ‚Majora sustinuit ipse.'

Von 1499 stammt das für Giovanni Bentivoglio gemalte große Altarstück in S. Jacopo Maggiore zu Bologna, die thronende Madonna, von musizirenden Engeln begleitet und von den hll. Florian, Augustin, Johannes Evangelist und Sebastian verehrt[1], ein Werk voll Hoheit und großartiger Würde, in reinen, harmonischen Formen und Linien aufgebaut und von tiefer Glaubenskraft beseelt. Die Gewänder sind einfacher und flüssiger geworden, der Contur fester, die Töne werden in milden Übergängen verschmolzen, das Colorit ist zu sanfter Wärme gestimmt. Hier denken wir an Bellini's weiche Accorde.

Francia's Stil ist hiermit nicht abgeschlossen, denn das Votivbild für Galeazzo Bentivoglio, die Anbetung des Kindes darstellend, nebst dem Portrait des Stifters im Johannitergewand, vor einer schönen, offenen Landschaft, zeigt eine größere Breite des Stils, charaktervolle Kraft und ernste, getragene Stimmung. Cossa malte die Predella[2].

Diesem Werke gleichen der von Engeln im Grabe gestützte Erlöser[3] und die thronende Madonna mit vier Heiligen in der Pinakothek zu Bologna[4]. In deutschen Galerien finden wir aus jener Zeit: in Berlin eine Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen, von 1502, einst für die Kirche der Osservanza in Modena bestimmt[5], leider zu stark übermalt; in München: Maria vor der Rosenlaube, das Kind anbetend, sehr zart im Silberton der Farbe[6] und edel in der Auffassung. Zu den besten Arbeiten Francia's gehört dann die Madonna mit den hll. Laurentius und Hieronymus in der Ermitage zu S. Petersburg[7] und die thronende Jungfrau mit vier Heiligen in S. Martino zu Bologna, mit sehr schlanken Figuren, die an Costa erinnern.

Crowe und Cavalcaselle nehmen für die weitere Phase in Francia's Stilentwicklung zum Dramatischen hin einen Besuch zu Florenz in Anspruch, um die aus der Kreuzabnahme in der Galerie zu Parma sprechende Auffassung zu motiviren, ähnlich wie bei Perugino nach seinem Contact mit den Florentinern eine größere Beweglichkeit auftritt. Dicht unter dem hochragenden Kreuz sitzt hier Maria, den Leichnam Christi auf ihrem Schoße haltend, dessen Schultern Johannes stützt, während Magdalena die Füße ergreift. Seitwärts steht Nicodemus, auf der anderen Seite eilt eine der heiligen Frauen mit offenen Armen auf die Gruppe zu. Den Hintergrund bildet

[1] Inschrift: ‚Johanni Bentivoglio II. Francia Aurifex pinxit.' Lamo, Graticola, p. 36.

[2] Pinakothek zu Bologna Nr. 81. [3] Ebendas. Nr. 83.

[4] Ebendas. Nr. 80. [5] Berliner Museum, Nr. 122.

[6] München, Saal, Nr. 577. [7] S. Petersburg, Erm. Nr. 19.

eine schöne Thallandschaft. Ein Anklang an Perugino liegt zweifellos vor, denn die Vertheilung der heiligen Personen um den Leichnam Christi ist dieselbe wie auf dem bekannten Werke des umbrischen Meisters, auch erinnern daran die gedehnten Proportionen des Christuskörpers, seine etwas steife Haltung. Ein wirklicher Zug von Erregung, der sich in der herbeieilenden Frau zur Heftigkeit steigert, tritt hier zum erstenmal auf.

Daran schließt sich das Altarbild von S. Frediano, jetzt in der Nationalgalerie zu London [1], welches Züge mit sich bringt, die uns an Leonardo denken lassen. Maria mit Kind und Anna thronen gemeinschaftlich unter einer Bogenhalle, dem Christuskinde hat sich der kleine Johannes genaht und reicht ihm das Kreuz dar, während Sebastian, Paulus, Laurentius und Romuald die Gruppe schließen. Die Composition ist hier zu großer Freiheit und leichter Anmuth bei hohem Adel der Auffassung in Typen und Linienführung entwickelt, die Figuren sind von reiner, holdseliger Schönheit. Ergreifend wahr ist besonders in der Lunette der todte Christus auf dem Schoße der Mutter, von zwei Engeln gestützt und beklagt. Jener Blütezeit des Künstlers möchte dann ferner die stattliche Krönung Mariä im Dom zu Ferrara angehören. Alle Schwierigkeiten der Technik, zumal nach coloristischer Seite hin, sind nun überwältigt, der Sinn für das Sfumato, für Anwendung der Lasuren, für zarte Abtönung steigert sich, die Formsprache ist wahrer und überzeugender geworden. Man mag das aus einer Berührung mit Raffaels Werken erklären; vielleicht war Timoteo Viti, der treffliche umbrische Maler, der so viel Verwandtes mit Raffael hat, Vermittler jener Erfolge [2], da er zur Erlernung der Goldschmiedekunst und Malerei von Urbino nach Bologna gekommen war und vier Jahre dort verweilt hatte. Im Tagebuch Francia's findet sich unterm 4. April 1495 die Bemerkung: ‚abgereist mein theurer Timotheus; möge Gott ihm alles Gute und Glück verleihen' [3]. Beide Künstler standen also in gutem Verhältniß zu einander. Daß Timoteo Viti nicht als Schüler oder Nachahmer Raffaels aufzufassen ist, möge schon jetzt betont werden. Die offene, liebenswürdige Künstlernatur desselben hatte sich ja, wie aus dem Tagebuch Francia's zu ersehen, die Neigung seines Lehrers voll erworben; daher ist es sehr wahrscheinlich, daß die gegenseitige Achtung und Freundschaft, welche später zwischen dem jungen Raffael und Francia bestand, durch Timoteo vermittelt wurde. Als dieser nach Urbino zurückkehrte [4], traf er dort den zwölfjährigen Raffael; es liegt deshalb recht nahe, zu glauben, daß letzterer sich seinem 15 Jahre älteren Landsmann anschloß und von diesem auf Francia hingelenkt wurde, der mit seinem Schüler Timoteo wohl brieflich

[1] London Nr. 179.

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 343.

[3] Malvasia, Felsina, ed. di Bologna 1841, p. 52: ‚partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna.'

[4] Cfr. Pungileoni, Elogio stor. di Tim. Viti, Urbino 1835, p. 5.

im Verkehr stand. So wird es erklärlich, daß Giovanni Bentivoglio von Raffael ein Bild erhielt, und daß Francia für Guidobaldo von Urbino eine Lucrezia malte. Raffaels Beziehungen zu Francia erkennen wir aus dem Schreiben vom 5. September 1508, worin er den Empfang von dessen Portrait bestätigt[1], ihm sein eigenes zusagt und eine Zeichnung überschickt, mit dem Wunsche, dafür die ‚Judith' zu erhalten. Er fügt hinzu, ‚der Cardinal Riario und der Datarius verlangten lebhaft ihre bestellten Madonnenbilder, von denen er sich denselben Genuß verspreche, wie von früheren, da er von keinem Maler je schönere, frömmere und besser ausgeführte Andachtsbilder gesehen habe'. Die ungeschminkte, achtungsvolle Sprache des Briefes macht es unmöglich, hier an eine bloße Redensart zu denken[2]; Unaufrichtigkeit liegt überhaupt nicht im Bereich einer großen, idealen Künstlerseele, um so weniger, wenn die Beziehungen beider Maler sich auf Timoteo's Berichte an seinen jüngeren Gefährten stützten. Daß Raffael und Francia sich in Bologna 1505 oder 1506 kennen lernten, wird nicht mit Unrecht von Passavant angenommen[3].

Von den zahlreichen Wandbildern des Künstlers für die Bolognini, Bentivogli und Paolo Zambeccaro ist nichts auf uns gekommen, nur die Arbeiten im Oratorium der hl. Cäcilia, vor 1509 vollendet, sind noch übrig[4]. Wir finden hier die Verlobung der Martyrin mit Valerian unter einem Porticus, dahinter eine offene Landschaft, dann die Beisetzung ihrer Leiche, welche von drei Personen getragen und in einen Sarkophag versenkt wird; in der Luft der Engel mit der abgeschiedenen Seele, im Hintergrund wieder ein sich öffnendes Thal. Als Composition ist die Verlobung der Heiligen bedeutender und einheitlicher, auch findet sich hier eine bei Francia seltene Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, während die Grablegung etwas zu viel Anmuth und Weichheit auf Kosten der Handlung darbietet. Einzelne Figuren tragen raffaelischen Charakter an sich.

Die Vertreibung der Bentivogli beraubte Francia seiner vornehmsten Gönner[5]. Raffael tröstet ihn darüber in einem 1508 abgefaßten Briefe und versichert ihn seiner größten Theilnahme. Und in der That, die Verhältnisse gestalteten sich auch unter Julius II. nicht ungünstig für ihn, er blieb Münzmeister, fertigte die Stempel und setzte seine malerische Thätigkeit fort, indem er nun in der Stilweise verharrte, wie sie sich in seinen letztgenannten Werken

---

[1] Vasari III, 552. Zuerst von Malvasia publicirt. Ed. cit. p. 47.

[2] Crowe und Cavalcaselle (V, 2, S. 598) nehmen erst übermäßige Artigkeit an, dann (S. 607) sprechen sie von der innigen Verehrung Raffaels für Francia.

[3] Raffael I, 95.

[4] G. Frizzoni, Gli affreschi di S. Cecilia in Bologna nel giornale Il Buonarotti, 1876, fasc. di luglio, p. 125 ss.

[5] Vasari III, 540. Raffael schrieb dem Francia: ‚Fatevi intanto animo, valetevi della vostra solita prudenza et assecuratevi che sento le vostre afflittioni come mie proprie.'

darstellt. 1509 entstand die Taufe Christi, jetzt im Museum zu Dresden[1], ein klares Bild mit Silberton, gleichwie die ähnliche Composition in Hampton Court; 1515 die Pietà des Turiner Museums, ferner eine Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, in der Galerie zu Parma, ein Bild, das schon Züge von Schwäche oder Schülerhand erkennen läßt.

In jener Zeit kam Raffaels hl. Cäcilia nach Bologna. Cardinal Pucci, der Freund des Urbinaten, hatte Leo X. auf seinem Zuge nach Bologna begleitet und wurde veranlaßt, in einer der schönsten Kirchen der Stadt, S. Giovanni in Monte, ein Bild der hl. Cäcilia zu stiften. Als es vollendet war, sandte man es an Francia, mit der Bitte, die Aufstellung zu überwachen. Vasari's Märchen von der Ergriffenheit des Künstlers angesichts dieses Bildes, die ihn dem Tode entgegengeführt habe, wird durch die Thatsache widerlegt, daß Francia erst 1518 gestorben ist[2]. In der Chronik der Seccadenari heißt es, er sei von stattlicher Erscheinung gewesen und von großer Beredsamkeit, obzwar nur als Sohn eines Tischlers geboren[3].

Von Francia's Söhnen folgten Giacomo und Giulio der Kunst ihres Vaters, ohne seine Leistungen zu erreichen; im Gegentheil haben wir das Schwache, das hin und wieder in des Meisters Bildern sich bemerklich macht, ihnen zuzuschreiben. Nicht von Giacomo, sondern von Tamarozzo stammen die zwei Fresken in S. Cecilia zu Bologna, die Taufe Valerians und das Martyrium der Heiligen, welche sich durch geringere Zeichnung, Mangel an Leben und gedrungene Körperverhältnisse von den Werken Francia's unterscheiden. In einzelnen Bildern, so den Arbeiten von S. Stefano, dem Gekreuzigten zwischen Hieronymus und Franciscus, einer Madonna in der Galerie zu Bologna[4]; in den Madonnen des Pitti zu Florenz; der Brera[5]; in der Allegorie der Keuschheit zu Berlin[6], erhebt sich Giacomo zu besserem Vortrage. Mit seinem Bruder Giulio scheint er, den vereinten Signaturen nach, zuweilen auch gemeinschaftlich gemalt zu haben. Von Giulio ist nur in der Galerie zu Bologna ein Bild zu finden, die Ausgießung des Heiligen Geistes[7].

---

[1] Dresdener Museum Nr. 437.

[2] Vgl. die Berichte der Chronisten in den Mem. des Calvi und bei Milanesi, Vasari III, 547 s., nota 4.

[3] Die Chronik des Niccolò Seccadenari erwähnt: ‚1517. Morse Maestro Francesco Francia, miglior orefice d'Italia et buonissimo pittore, giojelliere, bellissima persona, et eloquentissimo, benchè fosse nato di un maestro falegname, nella cappella di Santa Caterina di Saragozza.' Cfr. Vasari l. c. Ebenso berichten Cristoforo Saraceni und die Bottrigari in ihren Chroniken, so daß Malvasia's Angabe hinfällig wird, Francia habe bis 1522 gelebt.

[4] Bologna, Pinakothek Nr. 84 [5] Brera Nr. 101.

[6] Nr. 271. In Giacomo's Bildern ist der Einfluß Dosso's sicher zu erkennen. Vgl. über die Söhne Francia's Malvasia l. c. p. 51 s.

[7] Bologna, Pinakothek Nr. 88. Uebermalt.

Von den Kunstgenossen der jüngeren Francia sind zu nennen: Amico Aspertini, ein Schüler Costa's, der in S. Cecilia zwei nicht unschöne Wandbilder lieferte, zuweilen barock und phantastisch auftritt und es liebt, seine Producte mit Gold aufzuputzen und durch Nebendinge anziehend zu machen. Sein bestes Werk ist vielleicht die Malerei in der Kapelle von S. Frediano zu Lucca, Geschichten des Volto santo. Mit seinen Portraits kommt er dagegen dem Costa oft sehr nahe und ist schwer von jenem zu unterscheiden [1]. Viel früher als die Wandbilder in S. Cecilia ist das große Altarbild in der Pinakothek anzusetzen.

Ein anderer Maler aus der Schule des Francia ist Bartolommeo Ramenghi aus Bagnacavallo, der zunächst, wie seine Zeitgenossen, Giacomo und Giulio, an Francia sich anschließt, später aber dem Dosso nachgeht. Girolamo Marchesi da Cotignola ist weniger ein Schüler des Francia, als seiner Landsleute, der Brüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola, wie seine Werke aus der Frühzeit, z. B. die Grablegung in Pesth, beweisen.

Von allen Schülern Francia's hat Timoteo Viti seines Meisters edlen, reinen Geist nur allein verstanden. Giovan Maria Chiodarolo [2] war neben Tamarozzo in S. Cecilia thätig. Ersterer malte dort das Verhör der Heiligen — wovon sich die Skizze in den Uffizien (unter Filippino Lippi's Namen) befindet —, letzterer ‚die Taufe Valerians' und ‚Marter der hl. Cäcilia'.

Timoteo Viti.

Dieser nicht zu unterschätzende Maler wurde 1467 in Ferrara als Sohn des Bartolommeo della Vite aus Urbino und der Calliope, Tochter des Malers Antonio da Ferrara, geboren [3]. Da sein älterer Bruder Pierantonio, später Arzt, in Bologna studirte, nahm er den Timoteo zu sich, der 1490 in die Werkstatt Francia's eintrat und dort, in treuer Anhänglichkeit an seinen Lehrer, bis zum 4. April 1495 geblieben ist, indem er sich der Zeichenkunst und Malerei zuwandte, nachdem er ein Jahr lang als Goldschmied gearbeitet hatte. Am Tage, wo er Francia's Haus verließ, schrieb dieser in sein Tagebuch, daß ‚sein lieber Timoteo abgereist sei, und daß er ihm alles Gute und Glück wünsche für seinen ferneren Lebensweg' [4]. Vasari's Notiz, Timoteo

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 283 f. Von Guido Aspertini befindet sich eine Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Bologna, welche ferraresische Technik erkennen läßt.

[2] Malvasia l. c. p. 54 s.

[3] Vasari IV, 489 ss. Pungileoni, Elogio stor. di Timoteo Viti da Urbino, 1835. Malvasia, Felsina, p. 51 ss. Kritische Würdigung Timoteo's bei Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 331 ff. A. Lazzari, Memorie di Timoteo Viti, Urbino 1800.

[4] Malvasia p. 52: ‚1490 adì 8 luglio. Timoteo Vite da Urbino preso in nostra bottega il primo anno senza niente, per el segondo a rasone di sedesi fiorini

habe in Bologna seines Landsmannes, des neuen Apelles, Werke gesehen, ist also grundlos; denn Raffael war damals 11—12 Jahre alt, und von seinen Bildern sind die hl. Cäcilia, für S. Giovanni in Monte, und die Vision Ezechiels, für Vincenzo Ercolani, nicht vor 1516, resp. 1510, nach Bologna gekommen[1]. Von der Erzählung Vasari's ist nur richtig, was er über die Manier Timoteo's bemerkt, daß sie derjenigen ähnlich sei, welche (später) Raffael, sein jüngerer Landsmann, entfaltete[2]. Morelli zieht daraus den richtigen Schluß, daß dem Biographen die künstlerische Entwicklung Raffaels nur sehr oberflächlich bekannt war und daß er, wie öfters, den Weg historischer Thatsachen aufgab, sich im Gestrüpp der Conjecturen verlierend. Die Chronologie mußte ihn belehren, daß Raffael nicht der Lehrer seines um so viel älteren Landsmannes sein konnte. Vasari behauptet dann ferner, die Jugendwerke des Timoteo hätten ihn in kurzer Zeit so berühmt gemacht, daß Raffael ihn nach Rom kommen ließ und bei den Sibyllen beschäftigte. Timoteo habe in Rom viel Geld erworben, sei aber, vom Heimweh getrieben, nach Urbino zurückgekehrt (also um 1519), wo er eine Ehe schloß und seiner Familie halber beständig verblieben sei. Dieser ganze Bericht ist bis auf das Verbleiben in Urbino völlig erdichtet; denn Timoteo hat schon 1501 mit Girolama, der Tochter eines Urbinaten Namens Guido Spaccioli, sich vermählt, worauf er bis 1510 seine Vaterstadt nicht mehr verließ. Wie sehr er bei den Mitbürgern in Achtung stand, beweist seine Ernennung zum Prior 1508 und 1513; er selbst gehörte einer angesehenen Bürgerfamilie an, erhielt verschiedene Aufträge für die herzoglichen Schlösser und zählte 1518, als Raffael die Sibyllen in S. Maria della Pace malte, fast 50 Jahre, ein Alter, in dem ein angesehener Mann nicht als Gehilfe nach Rom wandert, um dort Geld zu erwerben. Trotzdem will Passavant[3] die Propheten in jener Kirche dem Timoteo zuerkennen, da sie schwächer seien als die Sibyllen und die Ausführung eines Gehilfen verriethen.

Es scheint allerdings sonderbar, wie der bevorzugte Schüler Francia's solcher Mißachtung anheimfallen konnte, daß auch Crowe und Cavalcaselle ihn zum Handlanger Raffaels degradirten, indem sie ihm die Propheten in S. Maria della Pace und an den Sibyllen ‚untergeordnete Theile' zuschrieben[4]. Die Sibyllen sind übrigens derartig übermalt, daß sie fast nur noch als Composition in Betracht gezogen werden können.

---

a ogni trimestri, e al terzo, e altri seguenti a fatture, e in sua libertà l'andare e lo stare così d'accordo.' ‚1491 adì 2 settembre, Fatti i conti, e saldato con Timoteo Vite da Urbino di commune concordia, vole fare il pictore, e però posto su lo Salone co' gli altri discepoli.'

[1] Lermolieff S. 331, Note 1.

[2] Vasari l. c. p. 493: ‚pigliando una assai vaga maniera e molto simile a quella del nuovo Apelle suo compatriota.'

[3] Raffael I, 157. [4] Raphael, Deutsche Ausgabe, Leipzig 1885, II, 170.

Aus der Zeit von Timoteo's Aufenthalt in Bologna ist ein sicheres Werk nicht vorhanden; das erste, in dem wir seinen Charakter als Maler beurtheilen können, ist das auf Bestellung des Marino Spaccioli von Urbino gemalte Temperabild einer Maria mit Kind und einem musizirenden Engel, nebst den hll. Vitalis und Crescentius. Es wurde sehr mißhandelt und gehört jetzt der Brera zu Mailand. Passavant bemerkt [1], man habe hier lange ein Werk Raffaels sehen wollen, bis spätere Documente den Sachverhalt aufgeklärt hätten, obgleich doch Vasari es als erste Arbeit Timoteo's in Urbino nach seiner Rückkehr von Bologna ausdrücklich anführt und beschreibt [2]. Es entstand also zwischen 1496 und 1500, in der Zeit, wo Timoteo der Familie Spaccioli freundschaftlich näher trat. Passavant wollte bei den Köpfen der Jungfrau und der Heiligen Anklänge an Perugino und an Francia finden, in der That erinnern sie an letzteren und an Costa. Timoteo verläugnet nicht seinen Meister, sowohl in Formgebung als in der Malweise. Aber auch hier fehlt, zumal bei der graziösen Figur des S. Vitale, nicht eine gewisse Verwandtschaft mit Raffael, daher man das Bild letzterem zugeschrieben hat. In alterthümlicher Art sind die Lichter auf der Gewandung mit Gold markirt.

Eine andere Tafel, im Privatbesitz zu Mailand, die hl. Margaretha, mit Palmzweig und dem gefesselten Drachen, erinnert in Typus und Stellung an Francia, während das sanftgeneigte Oval uns an die Madonna del Granduca denken läßt. Die Zeichnung hierfür diente dem Maler auch zu der hl. Apollonia im Altarblatt der S. Trinità in Urbino, welches jetzt, leider kläglich zerstört, der städtischen Galerie daselbst angehört. Nach Crowe und Cavalcaselle, die den Autor etwas kalt abfertigen [3], ‚da er sich selten über die gewöhnliche Modellmalerei erhoben und häufig ins Triviale und Hausbackene verfallen sei', ist hier eine Annäherung an raffaelesken Stil zu erkennen. Morelli schrieb dem Timoteo noch jenes bekannte kleine Bild zu [4], jetzt im Louvre, welches den unbekleideten Apollo darstellt, wie er dem Flöte blasenden Marsyas zuhört, hat es aber später Perugino zuerkannt. Unter die Werke der Frühzeit rechnet derselbe Kritiker eine im Museo Correr zu Venedig befindliche Sammlung von 17 Majolikatellern, mit Scenen mythologischen Inhalts, welche Francia-Costa'sche Formgebung besitzen [5].

Diesen Werken schließt sich die Immaculata, mit den hll. Sebastian und Johannes Baptist, in der Mailänder Brera, an [6]. Das Motiv ist symbolischen Charakters: Maria steht mit gefalteten Händen und geneigtem Haupt inmitten

---

[1] A. a. O. S. 329. [2] Vasari l. c. p. 494.

[3] Ital. Malerei V, 2, S. 619.

[4] A. a. O. S. 376. Die neuere Anschauung des jetzt verstorbenen Kritikers in: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig 1890, S. 134. Vgl. auch Repertorium V, 152.

[5] Abbildung des musizirenden Orpheus bei Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 358.

[6] Nr. 204.

einer offenen Thallandschaft, während der Täufer an ihrer Seite auf sie hindeutet und der gefesselte Sebastian im Profil sich darstellt. In der Luft der Engel, oben die herabschwebende Figur des göttlichen Kindes mit einem Kreuze, darunter die Taube des Heiligen Geistes. Raffaelische Anklänge sind auch hier vorhanden.

Im Jahre 1504 entstand das Altarbild für des Bischofs Arrivabene Grabkapelle im Dom zu Urbino. In der oberen Hälfte dieses trefflichen Werkes sehen wir die Bischöfe Thomas und Martin, darunter die Portraitfiguren des Stifters und des Herzogs Guidobaldo, beide knieend. Neben sorgfältiger Zeichnung begegnet uns hier ein feiner, rosiger Fleischton mit silbergrauen Schatten. Alles bekundet einen zartempfindenden, durchgebildeten Maler. Umbrische Formsprache beginnt hier schon die Weise Costa's und Francia's zu verdrängen.

1508 entstand, und zwar ebenfalls für den Dom in Urbino, die heilige Magdalena, welche jetzt der Pinakothek in Bologna angehört [1], ein nicht minder gewissenhaft behandeltes Werk. Von 1518 und 1521 sind: das Nolimetangere, mit dem Erzengel Michael und Antonius Abbas als Zuschauer, und die hl. Magdalena in einer Landschaft, von Engeln umgeben, im Dom zu Gubbio. Vielleicht gehört dem Timoteo auch noch die unter Giovanni Santi's Namen in der Sacristei des Domes von Urbino aufbewahrte Geburt Christi an.

In den besprochenen Werken kommen uns nun zweifellos Anklänge an Raffael entgegen, so daß man sich fragen muß: Woher stammt dieser eigenartige Zug, der so ausgesprochen ist, daß man in gewissen Bildern Timoteo's die Hand des großen Urbinaten vermuthete? Wenige Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimat fertigt der Künstler eine Madonna mit derartigen Anklängen, wo doch Raffael noch so jung war, daß von einer Nachahmung desselben nicht die Rede sein kann. Und nachdem letzterer um 1500 Urbino verlassen, kehrt er nur vorübergehend, 1504 und 1506, in die Heimat zurück, während Timoteo seit 1501 ansässig ist und sein Haus nicht mehr aufgibt! Wie wäre somit ein Abhängigkeitsverhältniß des um 15 Jahre älteren, völlig ausgebildeten Künstlers von Raffael anzunehmen? Morelli hat mit der Annahme, der junge Raffael habe sich seinerzeit an den in der Schule Francia's vollendeten älteren Freund angeschlossen, die Sachlage richtiger erfaßt. So, meint derselbe, würden sich auch die vielen kleineren Uebereinstimmungen in Händen, Faltenwurf, Kopfstellung 2c. leichter erklären lassen. Allerdings dürfte man die thronende Madonna in Berlin [2] und den malenden Lucas in der Akademie zu Rom nicht, wie Crowe und Cavalcaselle thun, einem so anmuthigen Darsteller zumuthen [3], wie sich Timoteo in beglaubigten Werken präsentirt.

---

[1] Vasari IV, 497. Das Bild wurde von Lodovico Amaduzzi bestellt. [2] Nr. 120.

[3] Vgl. auch Lermolieff (Galerien Borghese und Doria, S. 33 f.) über die Madonna in der Turiner Galerie, ‚deren gefälschte Inschrift veranlaßte, jenes schwarze

Nach Vasari hätte derselbe noch viele Räume im herzoglichen Palast decorirt, auch einen antiken Triumphbogen für die Vermählung der Herzogin Eleonora Gonzaga entworfen. Er soll von Natur heiteren Charakters und ein Freund der Musik gewesen sein, geschickt im Lautenspiel und in der Improvisation. Am 10. October 1523 endigte sein Leben[1]. Timoteo hinterließ zwei Söhne, Giovanni Maria, welcher Cleriker wurde, und Pietro, der seinem Vater in der Malerei nachfolgte, von dem auch Pungileoni einige Bilder in Urbino aufzählt.

In Parma haben die Canozzi, welche zu Padua durch Intarsien berühmt wurden, einige Wirkung im Umkreis ihres Einflusses ausgeübt zu Gunsten einer hölzernen und veralteten Technik. Dann tritt Jacopo d' Ilario Loschi auf, seit 1459 urkundlich genannt und 1504 in Carpi verstorben. Von ihm rührt eine Madonna in der Servitenkirche daselbst her, die jetzt verloren ist, doch befindet sich eine andere, von 1471, in der Galerie zu Parma, die durch unschöne, gedehnte Formen sich bemerklich macht. Derartige Figuren sind in Wand- und Tafelbildern häufig anzutreffen als Arbeiten des Jacopo und des Bartolommeo Grossi. Von Bernardino, Jacopo's Sohn, der meist in Carpi thätig war, findet sich in der Galerie zu Modena ein Altarblatt aus dem Jahre 1515[2].

Filippo Mazzuola gehört jener Künstlerfamilie an, die sich später ganz Correggio zuwandte. Von ihm besitzen wir in der Galerie zu Parma eine Madonna mit den hll. Franciscus und Johannes Baptist, aus dem Jahre 1491, dann im bischöflichen Palast eine Taufe Christi mit fünf assistirenden Heiligen, und eine Pietà, von 1500, im Museum zu Neapel. Die mageren Gestalten, mit fehlerhaften Proportionen und harter Gewandung, präsentiren sich wenig ansprechend, auch fehlt Kenntniß der Perspective. Seine besten Leistungen sind: die thronende Madonna in Berlin, mit Clara und Katharina, dann zwei männliche Bildnisse, eines in der Brera[3], das andere im Palazzo Doria zu Rom, beide mit Inschrift versehen. Ein drittes Portrait, im Hause Borromeo zu Mailand, auf dessen Zettel der Name des Autors weggelöscht und durch Leonardo ergänzt ist, scheint ihm ebenfalls anzugehören[4].

Mazzuola's Schüler, Cristoforo von Parma, genoß den Unterricht Bellini's in Venedig und ist dort mit einem Altarbild in S. Maria della

---

und häßliche Gemälde für das Werk des Timoteo zu halten und demnach den liebenswürdigen Meister zu verdammen und ihn für unwürdig zu erklären, der Lehrer Raffaels gewesen zu sein.'

[1] Vasari IV, 499. Einige von Vasari nicht genannte Werke finden sich notirt bei A. Lazzari, Memorie di Timoteo Viti.

[2] Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 624. [3] Nr. 241.

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 460 f.

Salute vertreten[1]. Seine Figuren sind schlanker und feiner, als die des Lehrers, aber wenig lebensvoll und mit Stoff überladen. 1496 wird er Meister in Parma, wo er bei der Decoration der Sala del Consorzio eine thronende Madonna, mit Hilarius und Johannes Baptist, nebst musizirenden Engeln fertigte, die in der breiten Licht- und Schattenführung, welche die Haltung bestimmen, schon auf Correggio vorbereitet. In der Sacristei von S. Giovanni finden wir von ihm noch zwei Engel, und in der Kirche eine stark übermalte Anbetung der Könige.

E. Lombardisch-piemontesische Malerei.

Brescia, die Heimat des großen Montagna, zeigt erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Anfänge einer Kunstblüte, ebenso wie Bergamo. Allerdings lebte schon zur Zeit des Veroneser Altichiero da Zevio in jener Stadt ein Maler Namens Ottaviano Prandino, und Michele Savonarola, der Chronist von Padua, behauptet, daß er mit Altichiero den Gigantensaal im Palazzo del Capitanio in Padua geschmückt habe; aber wir besitzen von ihm keine weiteren Nachrichten, ebenso wenig als von Bartholinus, den Elia Capriolo in seiner Chronik von Brescia erwähnt.

In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts endlich tritt der Realist Vincenzo Foppa in seiner Vaterstadt Brescia auf und legt die Fundamente einer Malerschule[2]. Dieser nimmt sowohl in der dortigen Malerei als in der von Mailand etwa dieselbe Stellung ein, welche in Padua und Mantua dem Mantegna, in Verona dem Montagna, in Ferrara dem Cosimo Tura zukommt. Aus Foppa's Schule geht dann, neben untergeordneten Talenten aus Brescia, Floriano Ferramola hervor, welcher der Lehrer des großen Moretto geworden ist[3].

Zwei Richtungen machen sich in der Malerei jener Gegenden Norditaliens im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts geltend: die idealere, welche an dem stilvollen Charakter des Trecento möglichst festhält und ruhige Würde, holde Erscheinung, flüssigen Faltenwurf mit höherer Lebenswahrheit und volleren Formen zu versöhnen bemüht ist, eine Richtung, die in Borgognone gipfelt, und die realistische, welche nach Mantegna's Vorgang in scharfer Charakteristik ihre Hauptaufgabe sucht und darin bis zum Unschönen, zur Verzerrung und Grimasse vorschreitet. Hier sind Foppa, Buttinone, sowie Macrino d' Alba die Führer.

---

[1] Gaye II, 71: ‚Christofalo da parma depentor, comenza adì I marzo 1489' etc.

[2] Vasari II, 448: ‚Vincenzio di Foppa pittore in quel paese di non piccola stima.' Vgl. Note 3 von Milanesi.

[3] Lermolieff a. a. O. S. 441. Vgl. über die oberital. Schulen Fenaroli, Dizionario degli Artisti Bresciani, Brescia 1877. Michele Caffi im Archivio storico lomb. V (1878) p. 96 ss.

Vincenzo Foppa.

Vincenzo Foppa's[1] Geburtsjahr ist ungewiß. 1461 war er in Pavia ansässig. Daß er ein Zögling Squarcione's gewesen, möchte die sichere Anwendung der Perspective, das energische Formgefühl und sein Studium der Natur wie der Antike wohl vermuthen lassen. Leider fehlen uns zu weiterer Beurtheilung jene großen historischen Malereien, die er in verschiedenen Städten Oberitaliens ausführte, sowie die religiösen Wandbilder in Pavia.

Von mehreren Arbeiten in der Kirche S. Maria di Brera in Mailand hat sich wenigstens das Martyrium des hl. Sebastian erhalten. Der Martyrer steht an eine Säule gebunden, die einen Bogengang flankirt, und wird von zwei sehr knapp costümirten Kriegern beschossen. Perspective und Nüchternheit der Formsprache erinnern an die Fresken der Eremitani zu Padua. Von den Malereien in der Kirche del Carmine zu Brescia sind nur an der Decke einer Kapelle die Evangelisten und Kirchenväter erhalten. Die in neuerer Zeit von der Tünche befreiten Wandbilder der von Michelozzo erbauten Kapelle des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand wurden schon von Lomazzo dem mit Foppa verwechselten Civerchio überwiesen, von den neuesten italienischen Kunstkritikern der Mehrzahl nach für Werke eines unbekannten Toscaners gehalten, mit Ausnahme der vier Kirchenväter, die sie dem Foppa zuerkennen[2]. Es sind ernste Gestalten (Medaillons), die sich in kühner Verkürzung, wie Gebilde des Mantegna oder Melozzo, präsentiren. Die Erzählung in diesen Wandbildern ist nicht ohne Anmuth; einige Scenen, z. B. diejenige, wo der angeblichen Erscheinung der Madonna mit ihrem Kinde auf Vorzeigen der heiligen Hostie Teufelshörner wachsen, sind so dramatisch erzählt, daß man allerdings auf einen Vertreter der toscanischen Schule hingelenkt wird.

Zu den frühesten Tafeln des Foppa gehören ein hl. Hieronymus, in felsiger Landschaft, und eine kleine Darstellung des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern. Der plumpe, mantegneske Charakter der Formgebung, ebenso wie die antike Bogenarchitektur mit zwei Kaisermedaillons, weist auf Studien

---

[1] Daß er Brescianer gewesen, erhellt aus Calepino von Bergamo, dann aus der Inschrift des Bildes von 1466, in der Galerie zu Bergamo: ‚Vincencius Brixiensis', und der Tafel für die Kathedrale von Savona: ‚Vincenzo de Foppa de Brisia.' Der Anonymus des Morelli nennt ihn: ‚maestro Vincenzo Bressano vecchio.' Vgl. S. 68 und 72 der citirten Ausgabe. In genuesischen Urkunden von 1471 und 1474 wird er ‚Vincentius de Fopa de Brisia' genannt. Foppa ist ein Dorf im Mailändischen. Cfr. Campori, Gli artisti etc., p. 209, und Calvi, Notizie, II, 55 s. Crowe und Cavalcaselle VI, 2 ff. Filarete und Campagnola erklären den Foppa für einen Eleven Squarcione's, und es ist kein Grund vorhanden, diese Angabe zu bezweifeln. Daß es einen jüngeren Foppa gegeben, scheint auch Lermolieff anzunehmen. Vgl. Die Werke ꝛc. S. 440 Anm. Crowe und Cavalcaselle VI, 497.

[2] Caffi, L'Arte in Italia, 1873, n. 8. Frizzoni im Buonarotti, ser. II, vol. III, 1873. Lübke (Ital. Malerei, I, 489) schreibt alles dem Foppa zu.

unter Squarcione hin[1]. Aus den Notizen des Anonymus (Morelli) ergibt sich ferner, daß auch die unter dem Namen Zenale in der Brera erhaltenen Tafeln als Werke Foppa's zu betrachten sind. Sie bildeten einst Theile jenes größeren Altarwerkes, welches der Chronist in S. Maria delle Grazie bewunderte[2]. Man hat endlich auch die in der Londoner Nationalgalerie dem Bramantino zugeschriebene Anbetung der Könige für ihn in Anspruch genommen[3]. Vincenzo kehrte in späteren Jahren nach Brescia zurück, wo er 1492 gestorben ist. Aus Urkunden von 1489 und 1490 ersieht man, daß er dem Rath von Brescia das Anerbieten gemacht hatte, in seiner Vaterstadt zu bleiben unter dem Vorrecht, daselbst eine Schule zu eröffnen. Uebrigens wirkte er nicht, wie Lomazzo angibt, erst 1460, sondern schon 1457 in Mailand. Weitere Bilder sind, nach Morelli[4]: In der Sammlung Poldi-Pezzoli daselbst: Maria, das bekleidete Kind in ihren Armen haltend, mit Landschaft; in der Sammlung Borromeo: der Gang nach Golgatha; bei Dr. Frizzoni: Maria mit Kind und zwei Engeln; in der städtischen Galerie zu Bergamo: ein büßender hl. Hieronymus[5], eine Kreuzigung, beide im Charakter des paduanischen Realismus.

Man hat Vincenzo Foppa öfters mit seinem Schüler Vincenzo Civerchio verwechselt, der, in Crema geboren, später Ehrenbürger von Brescia wurde und bis 1540 thätig blieb, an Bedeutung aber hinter seinem Lehrer zurücksteht. Von bezeichneten Werken dieses Malers finden sich: in der städtischen Galerie zu Brescia ein großes Triptychon von 1495, mit der echten Aufschrift: ‚Vincentius Cremensis'; in der Kirche S. Alessandro daselbst ein solches[6] vom Jahre 1504; in der Sacristei des alten Domes von Pollazzuolo ein ferneres, von 1525; ein viertes im Dome zu Crema. Aus seiner späteren Zeit stammen die Tafeln in der Galerie von Lovere und in der Kirche S. Giovanni sopra Lecco. Sein großes Hauptwerk in Brescia, die Fresken der Kathedrale, sind untergegangen, ebenso jene im Rathhause seiner Vaterstadt Crema, Bildnisse hervorragender Bürger darstellend, und das Leben der Psyche, in einem Privatlocal. Charakteristisch für seinen Stil ist der Sebastiansaltar von 1519 in der Kathedrale zu Crema. Der Monte di Pietà daselbst besitzt ein spätes Bild von 1531, den Tod Mariä darstellend; von 1539 stammt die Taufe Christi in der Sammlung Tadini zu Lovere.

---

[1] Galerie zu Bergamo. Kreuzigung von 1456. Die Inschrift lautet übrigens ‚Vincentius Brixiensis', nicht, wie Lübke a. a. O. annimmt: ‚Civis Brixiensis'.

[2] p. 66. In ‚S. Maria delle gratie, monasterio de S. Francesco observante etc. La ancona del altar grande della nostra donna con le due figure per ciascun lato in nicchii dorati, a guazzo fo de man de maestro Vicenzo Bressano vecchio, come credo.'

[3] Frizzoni im Arch. stor. it. ser. IV, t. V, p. 45. Crowe und Cavalcaselle VI, 8.

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 440.

[5] Lermolieff ist ferner geneigt, einige Federzeichnungen im Londoner Brit. Museum, dort unter Mantegna's Namen, dem Foppa zuzuschreiben, es sind drei Kriegsmänner und eine Kreuzigung (a. a. O. S. 440).

[6] Eine Pietà, flau im Colorit, von erdigem Fleischton.

Da der Anonymus des Morelli den Vincenzo Foppa zweimal ‚il vecchio' nennt, so wird es allerdings glaublich, er habe ihn von einem jüngeren unterscheiden wollen[1]; vielleicht ist aber auch nur Foppa gemeint, wenn es sich um den älteren handelt, dagegen Civerchio, wenn von dem jüngeren die Rede ist, da es einen älteren Maler dieses Namens nicht gegeben hat.

Aus der Leitung Foppa's ist ferner der Lehrer des großen Moretto hervorgegangen, Ferramola; die eigentliche Schule von Mailand beginnt aber mit den übrigen Eleven des Vincenzo. Hier sind zunächst zwei Maler aus Treviglio zu nennen: Bernardino Jacobi, genannt Buttinone, und Bernardino Martini, genannt Zenale, welche mehrfach verwechselt worden sind, da sie Vornamen und Heimat gemeinsam besitzen und zeitweise auch zusammen gearbeitet haben. Im Jahre 1464 waren sie an den Fresken der Kirche S. Maria delle Grazie und jenen von S. Pietro in Gessate beschäftigt, von denen nur noch Reste erhalten sind. Dagegen läßt sich ihre gemeinsame Thätigkeit an dem mit ihren Namen bezeichneten großen Altarwerk von 1485, in der Kirche S. Martino zu Treviglio, beobachten. Beide Künstler waren allerdings der Perspective und Architektur kundig und sollen auch ihre Theorien über erstere publizirt haben[2]; betrachten wir aber das Altarstück in Treviglio, so zeigt sich darin ein gut entwickeltes malerisches Raumgefühl und eine sichere Zeichnung der Architekturglieder; die Gestalten jedoch sind dürftig, die Falten brüchig, nur Colorit und Ausführung können befriedigen. Das Motiv ist die thronende Jungfrau in der Mitte der oberen Reihe, die übrigen Tafeln nehmen Heilige ein, im Giebelfeld sehen wir den leidenden Christus, in der Predella Geburt Christi, Kreuzigung und Auferstehung[3], im unteren Mittelfelde S. Martinus. Alles ist von reicher, perspectivisch sicher entworfener Architektur eingefaßt, die oberen Heiligen stehen hinter einem prächtigen Goldgitter.

Vasari bemerkt nun, in Mailand sei noch ein Bernardino da Trevio (Treviglio) gewesen, Ingenieur und Architekt des Domes, ein trefflicher Zeichner, der bei Leonardo in Ehren stand, obwohl seine Manier in der Malerei roh und trocken gewesen sei[4]. Danach wäre in Zenale mehr der Baumeister zu finden, als der Maler. Morelli[5] will nur ein authen-

---

[1] Ueber die dem jüngeren Vincenzo Foppa in Brescia zugeschriebenen zweifelhaften Fresken vgl. Crowe und Cavalcaselle VII, 487, Anm. 151.

[2] Vasari IV, 151, nota 1. Der Tractat des Zenale für seinen Sohn ist von 1524. Locatelli, Illustri Bergamaschi, Bergamo 1867, I, 407.

[3] Cfr. Calvi, Notizie, Milano 1865, II, 115 ss.

[4] Vasari IV, 151: ‚ingegnere ed architettore del Duome e disegnatore grandissimo, il quale da Lionardo da V. fu tenuto maestro raro, ancora che la sua maniera fusse crudetta ed alquanto secca nelle pitture.'

[5] Lermolieff a. a. O. S. 459 f. Die großartige Beschreibung bei Lübke (Geschichte der ital. Malerei I, 490 f.) ist demnach als antiquirt zu betrachten. Woltmann und

tisches Werk des Zenale gelten lassen, da man auf der großen Tafel mit S. Martinus — hinter dem Hochaltar der Pfarrkirche von Treviglio — doch die gemeinsame Thätigkeit des Zenale und Buttinone nicht zu sondern vermöge, und bei dem fast ganz erloschenen Wandbilde der beiden in der Cappella Griffi (S. Pietro in Gessate) dasselbe zu gelten habe. Die thronende Madonna mit dem Kinde, der hl. Justina und dem Täufer, nebst der Aufschrift: ‚Bernardinus Betinonus', in der Galerie Borromeo auf der Isola Bella, erklärt Morelli für ein Werk des Gregorio Schiavone aus Dalmatien, die Aufschrift in Goldbuchstaben als Fälschung[1]. Ein echtes, signirtes Bild des Buttinone besitzt jedoch seit kurzem die Brera in Mailand. Es stammt aus dem Hause Castelbarco und zeigt im Mittelbild die thronende Jungfrau, mit dem auf ihren Knieen stehenden Kinde, nebst einem Engel, auf den Flügeln die hll. Bernardin und Leonardus. In diesem Werke präsentirt sich Buttinone als Schüler des Foppa und sehr mittelmäßiger Künstler. Die Arbeiten Zenale's in Brescia sind alle untergegangen, so daß wir über ihn kein Urtheil zu erlangen im Stande sind[2]. Lomazzo rühmt ihn seiner Verkürzungen halber.

Zenale ist übrigens als Sohn eines Martino 1436 geboren und erst 1526, 90 Jahre alt, gestorben. 1501 präsentirte er ein Modell für die Decoration der Kuppel von S. Maria sopra Celso in Mailand, das nicht acceptirt wurde, 1515 folgte er dem Dolcebuono und Cristoforo Solari als Baumeister dieser Kirche und fertigte 1519 ein neues Modell für die Kuppel des Domes, dessen Architekt er 1522 nach dem Tode des Omodeo geworden ist[3].

Von Giovanni Donato Montorfano, einem geringeren Schüler, ist im Refectorium von S. Maria delle Grazie eine Kreuzigung aus dem Jahre 1495 erhalten. Wenn wir sie mit Leonardo's gegenüberliegendem heiligen Abendmahl vergleichen, treten die Schwächen dieser alterthümlich harten und dabei realistischen Malerei um so auffälliger zu Tage, denn die Kunstweise des großen Florentiners hat auf Montorfano noch keinen Einfluß geübt.

Ambrogio Borgognone.

Der selbständigste von Foppa's Schülern ist Ambrogio da Fossano, genannt Borgognone, geboren zwischen 1450 und 1460, aber nicht

Wörmann (II, 340) bemerken vorsichtig: ‚Es sei am besten, bis auf weiteres keines dieser Werke zu berücksichtigen.'

[1] Dagegen Woltmann und Wörmann, Malerei II, 792, Nachträge zu S. 339, wo die Echtheit aufrecht erhalten wird. Crowe und Cavalcaselle VI, 34.

[2] Ebenso sind verloren: die von Lomazzo genannten Darstellungen aus dem Leben der hl. Magdalena im Carmine zu Mailand (Trattato II, 47), sowie die anderen im Kloster S. Maria delle Grazie, in S. Francesco ꝛc.

[3] Vasari IV, 151 s. nota 1. Cfr. Tassi, Vite de' pittori, scultori ed architetti bergamaschi, Bergamo 1793. Crowe und Cavalcaselle VI, 42 ff. Signirte Bilder in Mailand (Casa Borromeo) und Bergamo (Städt. Galerie).

in Fossano, sondern in Mailand, denn sein Vater nennt sich schon ‚Mediolanensis'[1]. Von seinem jüngeren Bruder Bernardino, der ebenfalls Maler wurde, befindet sich zu Mailand im Privatbesitz ein Bild, den hl. Rochus darstellend[2], doch ragt es nicht an die Werke seines großen Bruders, der in der lombardischen Malerei, ähnlich dem Perugino und Francia, die Blüte der religiösen, gefühlsinnigen Kunst vertritt und deshalb seine eigenartige Größe im Andachtsbild entfaltet. Von Leonardo da Vinci ist er nicht beeinflußt worden, noch weniger von Bernardino Zenale, wie Calvi behauptet. In allen Werken bleibt er stets und ganz Lombarde. Das erste für die Certosa bei Pavia angefertigte Bild scheint nicht vor 1488 entstanden zu sein[3], ihm folgt eine Reihe von Wand- und Tafelmalereien. Von ersteren sind jene im nördlichen und südlichen Querschiff am bedeutendsten: die Krönung Mariä, mit vier Heiligen, nebst den knieenden Gestalten des Francesco und Lodovico Sforza; dann die thronende Madonna, ebenfalls mit vier Heiligen, verehrt von Giangaleazzo Visconti und seinen drei Söhnen, Werke, in denen die Eigenart des Künstlers noch nicht recht zu freier Entfaltung kommt. Die stattliche Kreuzigung von 1490, in der Cappella del Crocifisso, zeigt den von trauernden Engeln umschwebten Erlöser noch in der älteren Weise der Trecentisten, bietet aber trotz der etwas mageren Typen und verzerrten Gesichter eine wohlgeordnete Composition, von lebhaftem Gefühl durchweht und edel vorgetragen. Die Gestalt des Erlösers tritt zwar hart in Umriß und Formen, jedoch nicht inhaltslos an uns heran, Andacht und Mitleid fordernd. Auch das Altarbild des thronenden hl. Sirus, ersten Bischofs von Pavia — in der diesem Heiligen gewidmeten Kapelle —, verräth noch eine gewisse Herbigkeit des Stils, präsentirt sich aber nicht minder edel und vornehm in Haltung und Geberden. Verwandt damit ist die Tafel in der Kapelle des hl. Ambrosius, mit prächtigem Kopf des Titularheiligen und von sattem Colorit. Mehrere Bilder finden sich auch in den beiden Sacristeien, so die hll. Augustinus, Petrus und Paulus[4].

Als der Künstler 1494 nach Mailand zurückkehrte, war Leonardo zur Bedeutung gelangt, und sein Stil entfaltete sich, nachdem er Befangenheit und Härten verloren, zu milder Hoheit und freier Würde. Im Ausdruck wie

[1] Der Großvater oder Urgroßvater des Ambrogio mag wohl vom Flecken Fossano nach Mailand gezogen sein. Der Zuname Borgognone, den auch die Familie Michelozzo in Florenz besaß, könnte von einem Vorfahren stammen, der sich in Flandern längere Zeit aufgehalten, damals von den Italienern ‚Borgogna' genannt. Cfr. Cittadella, Notizie, p. 617. In Fossano ist das Geschlecht der Borgognoni jetzt unbekannt. Calvi (Notizie II) hat einiges Material über Ambrogio zusammengestellt. In einem Document von 1512 heißt der Maler: ‚Ambrosius de Fossano pictor filius Domini Stefani mediolanensis dictus Borgognonis.' Calvi II, 246. Lanzi hat drei Künstler dieses Namens angenommen.

[2] Lermolieff a. a. O. S. 463. [3] Lermolieff a. a. O. S. 464.

[4] Crowe und Cavalcaselle VI, 48 ff.

in der zarten, silbertönigen Färbung und weichen Modellation überwiegt das Träumerische: eine weltfremde, vergeistigte Schönheit entfaltet ihren Zauber, wie bei Perugino und Francia. Von den Mailänder Fresken eignet der großen Krönung der Jungfrau, in der Chornische von S. Simpliciano, noch strenge, feierliche Würde im architektonischen Aufbau. Herrlich ist die Gestalt Gott Vaters, der, von Cherubim umkränzt, mit ausgebreiteten Armen hinter Christus und Maria emporragt, während die Taube des Heiligen Geistes vor seiner Brust schwebt. Edel neigt sich Maria vor der Krone, die ihr Haupt schmücken soll, großartig ist der Faltenzug der weiten Gewänder. Der religiöse Ernst des Trecento mischt sich hier mit den Formen einer neueren Zeit zu eigenartigem Wohlklang und erhebt jene Gruppe zu einer der würdigsten Lösungen dieses Problems christlicher Kunst[1]. Die späteren Arbeiten in S. Maria della Passione und in S. Ambrogio lassen dann immer mehr den freien Stil des Cinquecento hervortreten. Von den zahlreichen Tafelbildern des Meisters aus jener Epoche, in denen er sich mehr und mehr der Oeltechnik zuwendet, dürfte eines der schönsten das große achttheilige Altarwerk in S. Spirito zu Bergamo sein, von 1508. Aelterer lombardischer Sitte entsprechend, ist es in Reihen zerlegt, deren Mitte die thronende Jungfrau einnimmt. Die Apostel schließen sich an. Darüber die Halbfiguren von S. Franciscus und Hieronymus, im Bogenfeld die Verkündigung und in der Mitte Gott Vater. Wir haben hier zweifellos eines der edelsten Werke Borgognone's vor uns. Eigenthümlich reizvoll berührt der flehende Ausdruck im Kopf der Jungfrau. Das Museum zu Berlin enthält zwei thronende Madonnen, von denen die eine in die Frühzeit des Meisters (1490—1500) gehört, die andere mit dem Altarstück in S. Spirito zu Bergamo etwa gleichzeitig sein könnte[2]. Auf ersterem Bilde wird Maria von zwei Engeln begleitet, das Incarnat ist bleich, der Ausdruck holdselig, während auf dem größeren und späteren das Colorit frischer und rosiger leuchtet. Maria hat die Rechte wie grüßend ausgestreckt, eine Geberde, die das Kind nachahmt. Daneben S. Ambrosius, im Prachtgewand, und der Täufer[3]. Werke aus der Frühzeit finden sich noch in der Incoronata von Lodi; in Arona; in der Ambrosiana; im Hause Borromeo zu Mailand. Das Dresdener Temperabild einer vor dem Kinde betenden Madonna in weißem Gewande dürfte ein Werk des viel schwächeren gleichzeitigen Lombarden Ambrogio Bevilacqua[4] sein.

Aus der reifsten Zeit Borgognone's stammend, verdient die schöne und vornehme Decoration in der Sacristei von S. Maria della Passione Beachtung:

---

[1] Trotz der Uebermalung, besonders im Costüm, und obgleich die Farbe an einigen Stellen sehr gelitten, hat dieses schöne Bild die Gesammtwirkung doch bewahrt.

[2] Berliner Museum Nr. 51. 52.

[3] ‚Ein seelenvolles, beruhigendes, zur Andacht stimmendes Gemälde.' Förster, Geschichte der ital. K., V, 418.

[4] Lermolieff a. a. O. S. 230.

Ornamente, Grau in Grau, auf ockerfarbigem Untergrund, in den Gewölbezwickeln, in den Bogenfeldern dazwischen Brustbilder von Heiligen, das Gewölbe als gestirnter Himmel aufgefaßt. Sein letztes Werk, die Krönung Mariä, in der Brera, verräth in den etwas leeren Gestalten der Apostel schon die abnehmende Kraft des Malers. Die Jungfrau wird hier von Engeln getragen, während zwei sie krönen und vier andere musiziren; unten knieen die Apostel. Die streng symmetrische Anordnung erhöht den feierlichen Ernst der Darstellung. In der Lunette vollzieht sich die eigentliche Krönung durch die Trinität, wobei zahlreiche Engel assistiren.

Nicht mit Unrecht hat Borgognone um des edlen Wandbildes der Krönung in S. Simpliciano und der dort sich offenbarenden Pietät gegen den heiligen Gegenstand willen den Namen des ‚Lombardischen Angelico da Fiesole' erhalten.

Bernardino de' Conti. Bramantino.

Ein nicht ungeschickter Vertreter der leonardesken Richtung war Bernardino de' Conti, dessen Bilder in den Augen der Laien oft als Werke Leonardo's betrachtet worden sind. Nur Lomazzo und Orlando erzählen von ihm und nennen ihn Pavese: als solcher möchte er seine Erziehung zum Maler dem Foppa verdanken[1], der öfters in der Vaterstadt seiner Gattin verweilte und dort auch thätig war. Später ist Conti nach Mailand gewandert und hat dort Leonardo's Einfluß erfahren. Zu seinen besseren Werken gehört die Madonna mit dem trinkenden Kinde in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand[2], ferner die große Altartafel, mit der thronenden Jungfrau und vier Kirchenvätern, nebst der Familie des Lodovico il Moro, in der Brera[3]. Morelli schreibt ihm auch jene das Kind stillende Maria zu, einst im Hause Litta, jetzt in der Ermitage zu S. Petersburg, welche dann als Conti's bestes Werk zu gelten hätte. Der Gegenstand ist nicht erfreulich und das Kind von schwerer, ungefälliger Körperbildung. Bei all diesen Typen finden sich dieselben grauen Fleischtöne und die gleich ungefüge Stellung der Finger. Das Berliner Bild, mit 1499 bezeichnet, ist das Portrait eines Prälaten mit rothem Rock und Kappe, plastisch, aber etwas glatt und leblos im Fleischton gehalten. Es scheint, daß Bernardino ein in Mailand sehr gesuchter Portraitmaler war. Seine Zeichnungen, mit Silberstift entworfen, erinnern zuweilen an Leonardo[4].

---

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 245 ff. ‚Das röthlichbraune Incarnat, sowie auch das Faltensystem auf einem Bilde vom Jahre 1496 in der Brera deuten auf die Schule Foppa's hin.' Crowe und Cavalcaselle (VI, 80 f.) nennen ihn einen ‚gering begabten Maler, der jedoch mit recht gutem Erfolg Compositionen bedeutenderer Meister zu wiederholen und zu verwenden verstand'. [2] Lermolieff a. a. O.

[3] Brera Nr. 499. Das Bild galt in Mailand als Werk Leonardo's, später als solches des Bernardino Zenale.

[4] Abbild. bei Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 250.

Des letzteren und Bramante's[1] Auftreten in Mailand mußte naturgemäß von wesentlichem Einfluß auf die dortige Kunstübung begleitet sein. Daß der große Bramante nicht nur Architekt, sondern auch Maler gewesen, bestätigt uns der Anonymus des Morelli, der im Palazzo del Podestà zu Bergamo ‚die Philosophenbilder von Donato Bramante, ungefähr im Jahre 1486 ausgeführt', gesehen hatte[2]. Aber auch in Mailand sind Fresken desselben gewesen, wie Lomazzo berichtet[3]. So ist es erklärlich, daß Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, dem großen Meister der Frührenaissance sich anschloß, nachdem er in Foppa's Schule die Fundamente gelegt. Vasari hatte mit seinen widersprechenden Notizen viel Verwirrung angerichtet, und erst die neuere Kritik vermochte über die Person Bramantino's einige Gewißheit zu erlangen, indem sie die infolge jener Notizen über einen älteren Bramantino, der unter Nicolaus V. in Rom gearbeitet haben sollte, entstandene Verdoppelungstheorie beseitigte. Bramantino begleitete seinen Lehrer nach Rom und malte hier unter Julius II. einige Bilder in den Stanzen des Vaticans, die später Raffaels Arbeiten weichen mußten. Dann ließ er sich in Mailand nieder, erhielt 1513 von den Mönchen der Certosa di Chiaravalle den Auftrag für ein Altarbild mit der Kreuzabnahme und findet sich 1522 in Locarno als Maler in Thätigkeit. 1525 bekam er von Francesco II. Sforza das Patent als Hofmaler und Architekt, zugleich mit ehrender Anerkennung seiner Leistungen als Ingenieur bei der Befestigung und Vertheidigung der Stadt Mailand, welche durch den Marchese di Pescara bedrängt worden war.

Der frühen Zeit des Malers gehört eine sehr zerstörte Pietà über dem Portal der Kirche S. Sepolcro in Mailand an: Maria hält den Leichnam Christi so, daß das Haupt desselben an ihrer Brust ruht; beide Köpfe befinden sich demnach in der Mitte des Bildes, und der Körper Christi, der nur bis zur Hälfte sichtbar ist, verkürzt sich nach dem Beschauer zu, ein Umstand, den Vasari und Lomazzo mit Lob hervorheben. Magdalena und Johannes halten je einen der herabhängenden Arme Christi. Die Anordnung ist streng symmetrisch, die Geberde wahr und sprechend, der Ausdruck des Hauptes Christi nicht unedel. Mehrere Fresken besitzt auch die Brera, so eine thronende Madonna mit dem Kinde, dem sie die Arme ausbreitet wie zur Umarmung der Welt, während zwei Engel zur Seite stehen[4]. Geringer sind die drei kleinen Tafeln: eine Darstellung im Tempel, S. Teresa und Maria Mag-

[1] Vasari IV, 148. Bramante soll gegen 1472 nach Mailand gekommen sein.

[2] L. c. p. 62: ‚Li phylosophi coloriti nella fazzata sopra la piazza et li altri phylosophi de chiaro et scuro verdi nella sala, furono de man de donato Bramante circha lanno 1486.'

[3] Trattato, ed. 1588, p. 278. 284.

[4] Aus dem Archivio notarile entnommen.

dalena[1]. Zwei Bilder finden sich in der Ambrosiana. Die Geburt Christi daselbst gehört der frühen Zeit des Malers an und trägt die charakteristischen Merkmale seines Stils an sich, die Form des Ohres, der Hände, des landschaftlichen Hintergrundes und jener eigenthümlichen, von keinem anderen Schüler Foppa's gebrauchten Kopfbedeckung der Madonna, die dann bei Garofalo und Luini wieder auftaucht[2]. Als unter Bramante's Einwirkung entstanden sieht man die antikisirende Malerei der Casa Castiglioni in Mailand an, deren Lomazzo gedenkt, und die eine ziemlich freie malerische Technik erkennen läßt. Vasari berichtet, Suardi habe ein Buch mit Zeichnungen antiker Bauten hinterlassen, welches vielleicht identisch ist mit dem in der Ambrosiana bewahrten, worin Pläne und Aufrisse toscanischer wie römischer Bauten enthalten sind[3].

Die späten Werke Bramantino's gehören ihrem Charakter nach schon ganz dem Cinquecento an und zeigen, wie das Triptychon mit dem hl. Ambrosius in der Ambrosiana darthut, die Technik der Schule Leonardo's. Der Maler scheint bald nach 1536 gestorben zu sein[4].

In Pavia finden sich nur mittelmäßige Künstler, Bernardino de' Conti etwa ausgenommen. Lorenzo und Bernardino Fasolo, Pierfrancesco Sacchi und sein Schüler, Cesare Magni, sind nur Nachahmer, die zwar das Technische gut erlernt haben und durch ihr Colorit einen angenehmen Eindruck machen, aber das Herz kalt lassen[5]. Francesco Sacchi erinnert durch seinen Realismus im mühsamen Betonen der Einzeldinge an flandrische Maler, wie die Kreuzigung von 1414 im Berliner Museum darthut, oder die Kirchenväter im Louvre (1516), Werke von herber Energie des Ausdrucks. 1520 erscheint er zu Genua in der Malergilde. Daselbst, in der Kirche S. Maria di Castello, findet sich ein spätes Bild von 1526.

In Vercelli war seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Familie der Oldoni, in Casale die der Ferrari thätig.

Der Einfluß der älteren lombardischen Schule ist bis nach Piemont und Genua hin zu verfolgen. In Piemont hat man mehrfach Künstler aus Toscana und der Lombardei berufen, und so mag die neuere Kunstweise sich dort seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelt haben. Uebrigens zeigen die im Museo civico zu Turin erhaltenen Ueberreste der Malerei wie der Sculptur aus dem fünfzehnten Jahrhundert noch vorwiegend mittelalterliches Gepräge, so das aus 16 Theilen bestehende Altarwerk des Priesters Johannes[6] in der Galerie zu Turin, welches einen mäßig begabten, nach freierem Ausdruck ringenden Autor erkennen läßt.

---

[1] Nr. 338. 342. 343. [2] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 71, Anm. 2.
[3] Publicirt von Mongeri unter dem Titel: Le Rovine di Roma, Milano 1875.
[4] Vasari VI, 529. [5] Lermolieff a. a. O. S. 454.
[6] Lübke, Geschichte der ital. Malerei, I, 502.

In Macrino d'Alba oder de Alladio ersteht dann ein tüchtiger Colorist, von dem jetzt Deutschland eines seiner frühesten Bilder besitzt[1]. Die Figuren sind plastisch und auch nicht ohne Leben, aber zu derb und kurz, mit schwerfälligen Extremitäten belastet. Sein bedeutendstes Werk entstand 1496 für die Certosa von Pavia, eine thronende Madonna mit den hll. Hugo und Anselm, darüber die Auferstehung Christi, streng im Ausdruck, dabei von leuchtender, satter Farbe. Eine andere charakteristische Tafel, von 1498, mit ‚Macrinus de Alba' signirt, findet sich in der Turiner Galerie. Unter einer kühn aufgebauten Halle mit goldenen Rosetten thront Maria, von vier Heiligen begleitet und von musicirenden Engeln umschwebt, ein Bild, zwar von glänzender Farbe, aber durch seine nüchternen Typen unerfreulich. Ebendaselbst ein Altarflügel von 1406, mit den hll. Paulus und Ludwig, Gestalten, die in ihrem faltenreichen Costüm sich sehr energisch vom Goldgrund abheben.

In Vercelli ist Defendente de Ferrari zu nennen, von dem in der Galerie zu Turin ein Triptychon mit der thronenden Jungfrau, das Kind stillend und von vier Engeln begleitet, zu sehen ist. Links knieend, von der hl. Barbara empfohlen, Karl III. von Savoyen, ihm gegenüber Michael, den Lucifer bekämpfend. Die Zeichnung ist schwach, das Colorit energisch und der Ausdruck nicht ohne zarte Empfindung, wie sie der umbrischen Schule eignet[2]. Auf der Predella kleine Motive aus dem Leben der hl. Barbara. Ebenso liebenswürdig im Ausdruck, schwach in der Zeichnung, besonders der Hände, aber kräftig in der Farbe präsentirt sich die ‚Verlobung der hl. Katharina' in derselben Galerie[3].

Verwandt mit diesem ist ein anderer Künstler, Girolamo Giovenone, dessen milde Gestalten an Francia erinnern und wesentlich ihrer Empfindung nach dem Quattrocento angehören, obgleich sie erst seit 1514 datirt sind. So die edle thronende Madonna auf geschmackvollem Renaissancethron, unter einem prächtigen Kuppelbau, das auf ihrem Schoße stehende Kind an sich drückend, in der Galerie zu Turin[4]. Auf der einen Seite des Thrones sehen wir in andächtiger Haltung die Stifterin mit ihren beiden Kindern, von dem Bischof S. Abbondio vorgestellt, gegenüber S. Dominicus. Das Bild macht einen harmonischen Eindruck. Die Gewandung ist flüssig, der Ausdruck der Köpfe gefühlvoll, aber die Farbe von kühlem Eindruck. Als Meisterwerk des Künstlers betrachten wir die Tafel in der Akademie: Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, mit sechs assistirenden Heiligen. Die Scene ist wieder unter einem Kuppelraume geordnet, durch den man auf eine üppige,

[1] Lermolieff a. a. O. S. 455, Note 4.

[2] Lübke a. a. O. S. 506. Das Bild hat die Nr. 42.

[3] Nr. 44. Von Defendente Ferrari besitzt die Galerie von Stuttgart ein mit dem Monogramm ‚Ferrarius p.' bezeichnetes Bild von 1526, ‚Christus im Tempel'; die Galerie von Bergamo eine ‚Anbetung der Hirten' (Nr. 283).

[4] Bezeichnet mit: ‚Iheronimi Juvenonis opificis 1514'.

weite Landschaft hinausblickt. Von 1527 stammt die thronende Madonna in der Galerie zu Bergamo; auch hier gehört die sanfte Gefühlsinnigkeit und auch die Formsprache noch wesentlich zum Quattrocento.

Am Ausgange des Jahrhunderts ersteht in Cremona eine nicht unbedeutende Schule, in der ferraresische mit venezianischen Elementen sich mischen, wie sie für den Stil des Hauptmeisters, Boccaccio Boccaccino, maßgebend werden. Der älteste namhafte Maler ist hier Bonifacio Bembo, der sich, obgleich in Brescia geboren, als Cremonesen bezeichnet[1]. Von ihm stammten bedeutende Fresken zu Cremona, Pavia und Mailand, aber nur in ersterer Stadt haben sich Reste in der Kirche S. Agostino erhalten[2].

Francesco und Filippo Tacconi werden urkundlich als Maler von Wandgemälden im Stadthause zu Cremona genannt, auch besitzt die Londoner Nationalgalerie ein von 1489 datirtes Madonnenbild.

Boccaccio Boccaccino soll 1460 geboren und um 1518 gestorben sein[3]. Er war zuerst in Cremona thätig, wo er 1497 im Refectorium der Augustiner Wandbilder fertigte. Später ging er nach Rom, wie Vasari berichtet, um die Werke Michelangelo's zu sehen, die er einer scharfen Kritik unterzog. Der dadurch gegen ihn entstandene Unwille war Veranlassung, daß seine Arbeit in S. Maria Traspontina, eine Krönung Mariä, von den Künstlern bespöttelt wurde[4]. Seine Lehrjahre dürfte er theils in Ferrara, theils in Venedig durchgemacht haben. Von den beiden Bildern, welche diese Stadt von ihm besitzt, zeigt das früheste, jetzt in der Akademie, der Anordnung nach schon jene Disposition und Farbenpracht der von Palma, Tizian und Bonifazio beliebten Familienscenen im Freien und Grünen, während die Auffassung noch dem Quattrocento angehört. Es ist die Verlobung der hl. Katharina. Die Figuren sind zwanglos in einer anmuthigen Landschaft gruppirt: Maria sitzt zwischen zwei weiblichen Heiligen, von denen Katharina dem Christkinde die Hand darreicht; vor ihr kniet Petrus, den Schlüssel haltend, daneben Johannes Baptista. In der Ferne sieht man Reiter und Fußgänger. Von Boccaccino stammt vielleicht auch die unter Perugino's Namen in der Akademie befindliche Fußwaschung[5]. Kleinere Tafelbilder in der Bibliothek von S. Marco, im Pitti zu Florenz, in der Galerie zu Padua[6], leicht kenntlich an den zierlichen runden Köpfen und großen, eulenartigen Augen. Ein späteres

[1] Caffi im Archiv. stor. lomb., 1878, V, 82 s. Cfr. Vidoni, La Pittura Cremonese, Milano 1828. Dazu Grasselli, Abecedario biografico dei pittori C., Milano 1827.

[2] Vasari IV, 583, nota 2.

[3] Vasari (IV, 584) läßt ihn mit 58 Jahren sterben, worauf sich Vidoni in der Bezeichnung des Geburtsjahres stützt. Vgl. über ihn Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 366 f.

[4] Vasari ist deshalb gegen ihn erzürnt und berichtet, er habe kaum die Werke Michelangelo's gesehen, als er anfing, sie zu tadeln, ‚quanto potè il più ceccò d' avilirle ed abbassarle', l. c. p. 581.

[5] (Venedig) Nr. 265.

[6] Nr. 3. Ein vorzügliches Bild, die Verkündigung, bei Giulio Prinetti in Mailand.

Werk befindet sich in S. Giuliano zu Venedig; es ist eine thronende Madonna, von vier Heiligen begleitet, deren Stil auf Cima hinweist. Hauptwerke des Malers sind die Fresken im Dom zu Cremona, woran außer Boccacino sein Sohn Camillo und einige Schüler, wie Altobello Melone, Pietro Bembo und Galeazzo Campi, bethätigt sind. Wir finden hier neun Scenen aus dem Marienleben: Die Verheißung an Joachim; Begegnung Joachims und Anna's; Geburt der Jungfrau; Verlobung derselben; Verkündigung; Heimsuchung; Anbetung des Kindes; Beschneidung; Christus im Tempel.

F. Die Venezianer.

Während des ganzen Trecento haftete die venezianische Malerei mit zäher Beharrlichkeit an alterthümlichen, byzantinischen Typen und entsprechender Technik, unberührt durch die großartige Entwicklung der Florentiner oder die Nachblüte des giottesken Stils in dem benachbarten Padua. Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts stand die venezianische Schule selbst tief unter dem Niveau der dortigen Plastik, und auch Jacobello del Fiore änderte nichts an diesem schematischen Kunstbetriebe, als den Umfang desselben. Da berief man zwei Maler von auswärts, den Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, mit dem Auftrag, im Palazzo ducale einen Saal zu decoriren. Die Gegenwart beider verlieh der Schule neues Leben[1]. Jacopo Bellini wurde Schüler des Gentile und begleitete seinen Lehrer, sobald dieser die Arbeit in Venedig vollendet hatte, nach Florenz. Innerhalb der wenigen dort zugebrachten Jahre müssen nun Gentile und Pisanello nicht nur den Bellini unterrichtet, sondern ihren Einfluß auch auf Giambono und besonders auf Antonio Vivarini von Murano erstreckt haben, deren Werke ihn unzweifelhaft zur Schau tragen[2]. Antonio wurde Gründer der später berühmten Werkstatt von Murano, in der um 1440 ein Deutscher, der bekannte Johannes Alemannus[3], Aufnahme fand. Aus dieser Werkstatt kirchlicher Bedürfnisse sind dann die Maler Bartolommeo Vivarini, Andrea da Murano und andere hervorgegangen.

Die antikisirende Richtung der benachbarten Schule von Padua hat hier keinen rechten Boden gefunden: nur die decorative Ausstattung der Throne

[1] Die Quellen für die venezianische Kunstgeschichte sind nicht reich und oft wenig zuverlässig. In Betracht kommen: Ridolfi, Le Meraviglie dell' arte ovvero le vite degl' illustri pittori Veneti e dello stato Veneto, 2 voll., Venezia 1648. Sansovino, Delle cose notabili che sono in Venezia, 1561—1602. Selvatico e Lazzari, Guida artistica e storica di Venezia, Venezia 1852. Zanetti, Della pittura Venez., Venezia 1771. Abbildungen bei Zanotto, Pinacoteca della Imp. Reg. Academia Veneta delle Belle Arti. 2 voll. con 100 tavole, Ven. 1834. Boschini, Le ricche miniere della pitt., Ven. 1733.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 395. [3] Auch ‚de Muriano' genannt.

und Architekturen bei Altarwerken macht die Renaissance als solche bemerklich; das Stoffgebiet der Antike aber bleibt während des fünfzehnten Jahrhunderts noch fern, indem die der Malerei gestellten Aufgaben vornehmlich religiösen Bedürfnissen entsprangen. Allerdings wählte man zur Ausschmückung der Säle im Dogenpalast historische Motive, aber die Erfahrung hatte gelehrt, daß Frescobilder durch die salzigen Ausdünstungen des Meeres schnell der Zerstörung anheimfielen: so kam man hier früher als an anderen Orten dazu, größere Gemälde auf Leinwand herstellen zu lassen, welche man in Rahmen faßte und wodurch man ein neues System der Decoration begründete [1]. Wohl hätte sich in diesen mächtigen Sälen eine echt historische, monumentale Kunst entfalten können, aber ein besonderer, im Volkscharakter liegender Trieb zu novellistischer Auffassung, zum Schildern von Episoden und Einzelzügen, ließ das eigentliche Historienbild nicht aufkommen. Man blieb im Bereiche des Gegenstands- oder Sittenbildes, welches der bunte Verkehr einer großen Handelsstadt förderte. Jener patriotische Sinn, wie er in Florenz die Malerei seit Giotto beherrschte, mangelte diesem politisch unreifen Volke, welchem jede Aeußerung der Theilnahme an öffentlichen Angelegenheiten versagt blieb, und — wie es stets in despotischen Aristokratien sein wird — ein Ueberwiegen des materiellen Genußlebens gab schließlich auch der Kunst ihre Richtung, nachdem sie aller technischen Hilfsmittel einmal vollkommen mächtig geworden war.

Allerdings sind die großen Historienbilder des Dogenpalastes durch den Brand von 1577 zerstört worden, aber die noch vorhandenen Werke eines Gentile Bellini und Carpaccio lassen schließen, daß die Auffassung doch eine mehr genrehafte als historische gewesen sein mag. Auch was Gentile und Pisanello im Saal des großen Rathes malten, erhob sich, nach den vorhandenen Werken jener beiden Maler zu schließen, nicht über diesen Kreis hinaus.

Jacobello del Fiore ist nur als Fortsetzer byzantinischer Schematik zu betrachten. Kennzeichen seiner Malerei, wie er sie innerhalb der Jahre 1400—1439 ausübte, sind schwache Zeichnung, hartes Colorit und Ueberladung mit Ornament und Vergoldung: so erscheint er als Nachfolger des Guariento ohne die umbrische Zartheit Gentile's da Fabriano. Besäßen wir noch die von Lanzi und Ricci [2] erwähnten frühen Arbeiten dieses Malers, so wäre es möglich, seine Entwicklung bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zu verfolgen; doch erkennen wir in den symbolischen und allegorischen Darstellungen des Justizpalastes, wie aus den späteren Altar- und Kirchen-

[1] Vgl. F. Wickhoff, Der Saal des großen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke, im Repert. 1883, VI, 1 ff.

[2] Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona I, 205. 225. Vgl. Milanesi's Commentar bei Vasari III, 659 ss. Das Testament des Jacobello, von 1439, nach Caffi's Abschrift, bei Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 9, Anm. 21.

bildern, daß ihm ein wirkliches Naturstudium gänzlich fernlag. Zu nennen sind: die Krönung Mariä im Dom von Ceneda, eine überladene, schattenlose Composition mit lebensgroßen, hölzernen Figuren; die plumpen Deckenmalereien in der Hospitalkirche zu Serravalle; das Altarbild in der Akademie von Venedig (1436). Die rothen Fleischtöne mit olivengrünen Schatten sind auch hier noch rein byzantinisch, dabei fehlt jede Kenntniß anatomischer Gesetze der Körperhaltung und Bewegung.

Michele Giambono arbeitete in der Weise des Jacobello, und zwar mit mehr Geschick als Mosaicist denn als Maler. Seine Thätigkeit ist seit dem Anfang der vierziger Jahre urkundlich zu verfolgen, doch scheint die älteste seiner Malereien jener Christus mit vier Heiligen zu sein, der sich jetzt in der Akademie zu Venedig befindet[1]. Sämmtliche Figuren sind statuarisch gehalten und in Nischen versetzt; Christus, als Pilger mit geöffnetem Evangelienbuch, überragt die übrigen. Auch hier, wie bei Jacobello, finden sich erhabene Stuckornamente. Die Formen sind durchaus alterthümlich, die Köpfe schwer, von starken Linien umzogen. Giambono's Namen lesen wir auch an einem der beiden Mosaikbilder im Gewölbe der Kapelle S. Maria de' Mascoli von S. Marco, welche der Inschrift nach im Jahre 1430 errichtet worden ist. Die Darstellungen sind hier einfacher, verständiger und mit guter Benutzung des Raumes entworfen, zeigen auch bessere Contur und Faltenwurf.

Vasari bezeichnet den Giacomo Morazone als Nebenbuhler des Jacobello auf dem Gebiete der byzantinischen Manier; aber die einzige von Zanetti beschriebene Tafel[2], eine Himmelfahrt Mariä mit Helena, Elisabeth, Johannes Baptist und Benedikt, ist nicht mehr vorhanden.

Die Muranesen.

Murano war einst ein belebter Ort, besetzt von den Villen und Gärten reicher Venezianer und durch die Glasfabrication im fünfzehnten Jahrhundert von weiterer Bedeutung, da den Mitgliedern dieser Genossenschaft die Auswanderung bei Todesstrafe verboten war. Von alter Kunstübung auf den benachbarten Inseln legen die Ueberbleibsel von Mosaiken, Wandbildern und Altarwerken Zeugniß ab: so jene im Dom von Torcello, zu Murano selbst die von S. Dorotea, S. Donato. Durch das Wachsthum der Bevölkerung, die Zunahme von Stiftungen, Klöstern fanden die Muranesen innerhalb ihrer Insel Anregung und ein Stoffgebiet für weitere Pflege der Malerei[3].

Giovanni und Antonio von Murano, die ersten Meister jener Schule, haben das Verdienst, die alterthümliche Form der Darstellungen durch einen milderen, natürlicheren Ausdruck und ein weniger hartes, mehr einheitliches Colorit ersetzt zu haben. Was sie dazu veranlaßte, können nur die Einflüsse

[1] Venedig Nr. 3. [2] Pittura Ven. p. 491.

[3] Moschini, Guida di Murano, Ven. 1808. Moschini, Dell' isola di Murano, 1807.

Gentile's und Pisanello's gewesen sein. Der Stil der mit ‚Johannes und Antonius' bezeichneten Werke ist übrigens derselbe, wie der des ‚Johannes Alamanus und Antonius'; ihre zahlreichen Altarbilder sind für venezianische Kirchen gemalt. Betrachten wir nun die Tafel von 1440 in der Akademie zu Venedig [1], so erinnert die Gruppirung der Hauptfiguren, Gott Vaters, Christi und der neben ihm thronenden Maria, an das Bild Gentile's in der Brera zu Mailand [2]. Die Zeichnung ist unbeholfen, zumal bei den Extremitäten, während die Personen selbst allzu gedrungen erscheinen; statt der übertriebenen Gesten und Farbencontraste findet sich mehr Einfachheit und natürliche Bewegung, dabei ein zarteres Verschmelzen des Colorits. Diese Neuerungen mochten den Producten jener Werkstatt einen gewissen Ruf verschafft haben, denn 1441 gehen aus ihr für S. Stefano das Hieronymusbild, 1443 drei große Altarwerke für S. Zaccaria, und 1444 eine Wiederholung des Krönungsbildes mit reicherer Ausstattung hervor. Ein Altarwerk mit den Namen ‚Giovanni d' Alemannia und Antonio da Murano' ist erst aus dem Jahre 1446 vorhanden [3]. Wir sehen hier eine thronende Madonna unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin und innerhalb eines umschlossenen, chorartigen Raumes, hinter dem Bäume sichtbar werden. Zu den Seiten je zwei Kirchenväter in reichem Ornat und mit Attributen ausgestattet. Ein ausgeschweifter, durchbrochener Sockel, auf Rasengrund auffitzend, schließt das Planum ab, auf dem die Figuren postirt sind. Der Stil dieses feierlichen Ceremonienbildes, in seiner ruhigen Pracht der Costüme und des Beiwerkes, erinnert noch an die umbrische Schule, auch in der Zartheit der Tempera, welche fast schattenlos aufgetragen ist.

Ein anderes Monumentalwerk jener Schule ist das Votivbild der Madonna, mit dem knieenden Abt und sechs Heiligen, in der Brera zu Mailand [4]. Im Katalog als ‚florentinisch' bezeichnet, nähert es sich allerdings noch mehr als das vorige im Stil jenem Ausdrucke zarter Frömmigkeit, wie er Lorenzo Monaco und Fra Angelico eigen ist. Ein drittes Werk, jetzt im Seminar zu Brescia, eine Darstellung der hl. Ursula, mit zwei Bannern und ihren Genossinnen, nebst den Aposteln Petrus und Paulus, schließt sich dem an. Von jetzt ab verschwindet Giovanni und tritt Bartolommeo von Murano neben seinem Bruder Antonio als Mitarbeiter auf, nachdem er vermuthlich in der

---

[1] Nr. 8. ‚Johanes et Antonius de Muriano' auf dem Spruchband. Der obere Theil in Oel nachgemalt. Abbild. bei Zanotto, Pinac. Ven. Gewisse venezianische Schriftsteller hatten einen Italiener und einen Deutschen Giovanni angenommen, aber die doppelte Signatur des Bildes will nur neben der Arbeitsgemeinschaft auch die Nationalität melden. Zanetti (Pittura Ven. p. 15) war der erste, welcher den Johannes in zwei Persönlichkeiten zerlegte. [2] Nr. 75.

[3] Akademie Nr. 23 Leinwand. Die Malerei an den Orgelthüren in San Giorgio M., von 1445, ist nicht erhalten. Erwähnt bei Zanetti, Pitt. Ven., p. 15 (22).

[4] Mailand Nr. 114.

Schule seines Bruders gebildet worden ist. Gemeinsam entstand nun das beste Werk derselben, jene für die Karthause in Bologna gemalte thronende Madonna — bestellt im Auftrage Papst Nicolaus' V., und bestimmt, das Gedächtniß des Cardinals Albergati zu ehren —, jetzt in der Galerie daselbst befindlich [1].

Die Mitteltafel enthält Maria, das auf ihrem Schoße schlummernde Kind anbetend, ein bei den Venezianern mit Vorliebe cultivirtes Motiv, zu den Seiten unter Nischen Heilige in ganzen Figuren, oberhalb in der Mitte den todten Christus zwischen zwei Engeln, zu seiten, wieder in Nischen, Halbfiguren der Kirchenväter. Die Inschrift ergibt das Jahr 1450 [2]. Neben den schlanken, unrichtig gezeichneten Typen Antonio's begegnen wir hier solchen festeren und gedrungeneren Charakters, die dem Bartolommeo zueignen; auch gehört das Motiv des schlafenden, die Wange auf die Hand stützenden Kindes sicher dem jüngeren Bruder an. In den oberen Theilen des Bildes treten uns wieder jene sanften, an Antonio und Gentile gemahnenden Züge vor Augen. Die leuchtenden Costümfarben deuten schon auf neuere Geschmacksrichtung. Antonio's Leistungskraft nimmt dann allmählich ab, wie die Verkündigung in S. Giobbe zu Venedig darthut, noch mehr das Heiligenbild von 1464 im Lateran, mit langen, hageren Figuren, welches er allein anfertigte. Jugendlich frischer die Anbetung der Könige, in Berlin, dort als Vivarini bezeichnet, in deren Hauptgruppe jene des Gentile auf seiner Tafel in der Akademie der Künste zu Florenz wiederholt ist [3].

Gegenüber der starken Anzahl von Bildern, welche die gemeinsame Werkstatt in Murano lieferte, muß es auffällig erscheinen, daß wir von Gehilfen der beiden so wenig Nachricht haben. Antonio soll übrigens bis ins letzte Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts thätig gewesen sein, und zwar zuletzt in S. Apollinare, wo er auch beigesetzt worden ist [4].

Mit Bartolommeo von Murano, der sich zuerst auf dem 1459 datirten Bilde im Louvre, einem Portrait des hl. Johannes Capistranus, ‚Bartolommeo Vivarini' nennt, beginnt diese Schule in eine neue Bahn einzulenken und die Keime des Realismus zu entwickeln. Wie das Altarstück von 1464 in der Akademie zu Bologna darthut, strebt er, plastische Vorbilder nachzuahmen. Zwar ist der gotische Aufbau der Altarwerke, mit den symmetrisch gehaltenen Compositionen, noch der alte, aber die Zeichnung wird richtiger, die Schattirung kräftiger, die Throne werden reicher mit Ornament, Frucht- und Blumengewinden decorirt. In diesen Zügen verräth sich Bekanntschaft

---

[1] Nr. 205. Holz. Vgl. Vasari (III, 666 ss.), im Leben des Carpaccio, Milanesi's Commentar und Verzeichniß der Werke beider Maler.

[2] ‚Anno Domini 1450 hoc opus inceptum fuit et perfectum Venetiis ab Antonio et Bartholomeo fratribus de Murano.' [3] Nr. 5.

[4] Ridolfi, Le Meraviglie dell' Arte, Venezia 1648, I, 51. Zanetti p. 15 (22).

mit Werken Mantegna's, überhaupt der paduanischen Kunstrichtung. Wir finden sie ausgeprägt in einer Madonna mit Paulus und Hieronymus, der Londoner Nationalgalerie[1], jener im Museum zu Neapel[2], und in dem schönen Altarwerk von S. Maria Formosa zu Venedig, dessen Hauptmotiv die Mater misericordiae bildet, mit ihrem Mantel die um Schutz Flehenden deckend, inschriftlich von 1462. Bedeutende Arbeiten sind die Altarwerke, eines in S. Giovanni e Paolo — nur in Bruchstücken erhalten —, das zweite, dreitheilig, in S. Maria de' Frari, mit dem thronenden S. Marcus, begleitet von Johannes Baptista, Hieronymus, Paulus und Nicolaus auf den Seitenflügeln. Die Figuren erscheinen hier würdevoll und großartig; zumal der thronende Augustin in S. Giovanni e Paolo, in weißer Tunica mit rothem Mantel, erinnert an die feierlichen Mosaikdarstellungen. Licht- und Schattenführung sind mit Sicherheit behandelt. Dem Bartolommeo Vivarini gehört auch die in der Berliner Galerie unter Mantegna's Namen befindliche Tafel an, eine Madonna mit dem auf der Brüstung vor ihr sitzenden, bekleideten Kinde, deren Typus ganz jenen des Vivarini gleicht, während die Modellirung der plastischen Schärfe des Paduaners entbehrt[3]. In seinen späteren Bildern zeigt Bartolommeo Abnahme künstlerischer Kraft, wenn auch einige davon, so die Madonna mit S. Rochus in S. Eufemia, oder jenes mit vier Heiligen in S. Maria de' Frari, ein viertheiliges Altarblatt aus dem Anfang der achtziger Jahre, noch stattliche, würdevolle Haltung bewahren. Daß Bartolommeo, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, unter dem Einfluß Donatello's oder des Antonello da Messina gestanden habe, läßt sich nicht erweisen. Der Aufschwung seines Stils zu größerer Plastik und mehr Naturwahrheit dürfte sich aus einer Bekanntschaft mit Werken Mantegna's hinlänglich erklären lassen.

Alvise Vivarini.

Seit dem Erscheinen des Antonello da Messina in Venedig beginnt die Pflege der Oelmalerei durch die Bellini, welche alle Vortheile derselben wohl verstanden, zumal nach Seite des Farbenreizes hin, der in Venedig günstigen Boden finden mußte. Als Nebenbuhler der Bellini auf diesem Wege ist nun ein Verwandter des Bartolommeo Vivarini, der letzte Vertreter jener aus Murano hervorgegangenen Künstlerfamilie, zu betrachten, Alvise oder Luigi Vivarini, dessen erste Entwicklungsstufe leider nicht aus Bildern zu verfolgen ist[4]. Als Giovanni Bellini 1464 berufen wurde, in der Scuola di S. Girolamo Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen zu malen, erhielt

[1] Nr. 384. [2] Gr. Saal Nr. 35.

[3] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 367. Für Bartolommeo spricht auch die Wahl eines gemalten Zettels, auf dem der Name geschrieben ist, während Mantegna denselben immer frei hinsetzt.

[4] Cfr. Vasari III, 159, nota 2.

auch Alvise neben Carpaccio daran Antheil, und längere Zeit waren die Arbeiten jener drei Meister dort zu sehen. Eines der frühesten Bilder mag das Altarwerk in Berlin sein[1]; bezeichnet ist erst die Madonna von 1476 in der Kirche zu Monte Fiorentino, wo das bei den Venezianern übliche Motiv der Anbetung des schlafenden Kindes sich wiederholt und zugleich das künstlerische Vermögen da einsetzt, wo Bartolommeo Vivarini seinen Höhepunkt erreicht hatte. In Zartheit der Madonnenfigur wetteifert er erfolgreich mit der Auffassung der Bellini, überhaupt kommt er im Gebrauch der Luft- und Linienperspective dem Giovanni bald gleich, wie das in der Akademie zu Venedig bewahrte Altarstück von 1480 darthut[2]. Hier sagt er sich von den Traditionen und formalen Unrichtigkeiten der Muranesen zu Gunsten einer freieren Auffassung los, die er zugleich durch treffliche Farbenstimmung begleitet und unterstützt; denn die größte Helle und Leuchtkraft ist im Mittelpunkt des Bildes vereinigt und strahlt gemäßigt in die Seitengruppen aus. Die Sonderung von Licht und Schatten zeigt jedoch noch Härten, und der olivengrüne Fleischton deutet auf die ältere Schule hin; sonst herrscht Ebenmaß und Würde, so daß Alvise nur als Colorist an Geschmack in der Farbenwahl und an Naturgefühl hinter Giambellino zurückbleibt.

Als die Bellini in den achtziger Jahren mit Arbeiten für den Saal des Großen Rathes betraut wurden, fühlte sich Alvise zurückgesetzt und richtete an die Behörde ein Schreiben, worin er sich nicht ohne Selbstgefühl anbietet, für den Saal ein Bild in jener von den Bellini geübten Technik anzufertigen, und zwar ohne jede Bezahlung, die Auslagen für Leinwand und Farben, sowie den Lohn für die Gehilfen ausgenommen. Nach Vollendung der Arbeit solle es der Obrigkeit überlassen sein, aus freiem Antriebe einen entsprechenden Preis zu zahlen[3]. Der Rath zu Venedig kam dem Verlangen entgegen, man rüstete den Künstler mit Farben aus, gab ihm die nöthigen Gehilfen und wies ihn an, sein Bild für den Platz von Pisano's Composition einzurichten. Wie schon bemerkt, nöthigte die Feuchtigkeit des Klimas, die Wände in Rahmen abzutheilen und Staffeleibilder einzusetzen. Gentile's ‚Seeschlacht zwischen dem Dogen und dem Sohne Kaiser Barbarossa's' war ganz abgeblättert, auch Pisano's Werk mochte sehr zerstört sein; daher ergab sich die Nothwendigkeit, für diesen nationalen Raum Ersatz zu schaffen. Der Brand von 1577 hat auch Vivarini's Arbeiten verzehrt, es waren: ‚Das Versprechen des Prinzen Otto, zwischen Venedig und dem Kaiser zu vermitteln', und ‚Barbarossa, den Sohn empfangend'. Der Künstler stand zwar im Lohn für seine Arbeit hinter Giambellino zurück, wurde aber als der Perspective kundig gefeiert und blieb im Dienste der Regierung[4].

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 51. [2] Nr. 561.

[3] Selvatico, Storia estetico-critica, II, 466.

[4] Cfr. Selvatico e Foucard, Illustrazione del Palazzo ducale di Venezia, Milano 1859. Sansovino, Venezia descritta, p. 325—332. Die Namen der in der Sala an-

Daneben entstanden Tafelbilder, so jenes in Wien, von 1489, und zwei ähnliche, für S. Giovanni in Bragora und S. Redentore zu Venedig; 1493 und 1498, abermals für S. Giovanni, ein Erlöser und eine Auferstehung. Ersterer ist von schönen Verhältnissen und mild im Ausdruck, während jener in der Brera, von 1498, an großer Härte der Formgebung leidet. Die drei spätesten Arbeiten von Alvise, zwei in Berlin[1], eine in S. Maria de' Frari zu Venedig[2], sind zugleich seine bedeutendsten, auch dem Umfange nach. Erstere stellen thronende Madonnen in Hallen von buntem Marmor dar, das Bild in Venedig die Glorie des hl. Ambrosius. Auf der ersten dieser drei Tafeln nähert sich der Ausdruck wieder dem der Bellini, und wenn auch der Ton nicht die Klarheit und Transparenz wie bei jenem erreicht, wirkt das Colorit doch harmonisch. Das zweite Bild ist leider sehr zerstört, ergibt aber in Haltung des Figürlichen eine treffliche Composition voll Ernst und Stimmung. Der hl. Ambrosius ist wohl nur theilweise von Vivarini selbst, das meiste daran hat die Hand seines Schülers Basaiti in glattem Auftrag vollendet.

Mit Alvise's Tod hörte der Wettkampf der Muranesen mit den Bellini auf, und Giovanni blieb, nachdem er dem unfertig hinterlassenen Bilde Alvise's im Rathssaal Vollendung gegeben, unbestritten der erste Maler der Republik.

Carlo Crivelli.

Ein eigenartiger Charakter, dessen erste Ausbildung auf die Schule von Padua zurückgeht, ist Carlo Crivelli, geboren zwischen 1430—1440. Der Schauplatz seiner Thätigkeit wird aber seit 1468, dem in seinen Inschriften zuerst genannten Jahre, die Mark Ancona; in Ascoli, Fermo, Camerino hat er geweilt und seine zahlreichen Altartafeln geliefert, deren bedeutendste sich jetzt in England befinden. Der Tempera ist er allezeit treu geblieben, ja er hat darin eine Pracht und Frische erreicht, daß sie der Oelfarbe gleichkommt. Anfänglich flach und schattenlos, in mühevoller Technik des Schraffirens arbeitend, erhebt er sich endlich zu plastischer Abrundung des Körperlichen. Den Paduanern zunächst gleich in der Härte seines Stils,

---

gestellten Maler bei Gaye II, 70 s. Es heißt da: ‚Maistro Alvixe Vivarin, depentor in gran conseio, comenza adì 24 Marzo 1492: à ducati 5 al mexe, da esser prontadi del suo lavor per termination di Signori: à lano ducati 60.' Vasari bemerkt (III, 159): ‚Dipinse il Vivarino con bella prospettiva un tempio aperto, con scalee e molti personaggi, e dinanzi al papa, che è in sedia circondato da molti senatori, è il detto Ottone in ginocchioni, che giurando obbliga la sua fede. Accanto a questa fece Ottone arrivato dinanzi al padre che lo riceve lietamente, ed una prospettiva di casamenti bellissimi. Barbarossa in sedia, e il figliuolo ginocchioni, che gli tocca la mano, accompagnato da molti gentiluomini viniziani, ritratti di naturale tanto bene che si vede che egli imitava molto bene la natura.'

[1] Berlin Nr. 1165. 38.

[2] Am Altar der Milanesi, welcher 1503 gestiftet wurde.

dessen abgezehrte, knochige Figuren durch brüchiges Gewand, den Aufputz vielen Goldes und naturalistischen Beiwerkes nach Art der flämischen Maler noch abstoßender werden, verjüngt sich unter dem Einfluß der Umbrier stufenweise diese Trockenheit, bis er sich zuletzt in einzelnen Motiven selbst der Anmuth und Liebenswürdigkeit nähert. Der Ernst und die Treue, mit der er seine heiligen Gestalten in ihren Brocatstoffen vorführt, läßt seine Werke doch auch anziehend erscheinen; eine feierliche Größe und selbst Innigkeit des Gefühls ist besonders einzelnen thronenden Madonnen nicht abzusprechen. Ja der Maler versteht unser Herz zu rühren, indem er dem Christuskinde, das er decent bekleidet, holdseliges, unschuldiges Wesen verleiht und die Beziehungen zwischen Mutter und Kind recht innig zu gestalten weiß. Es berührt uns dies wie ein Nachklang aus dem Trecento. Crivelli ist da, wo er seine Künstlernatur walten läßt, entschieden mehr er selbst, als anfänglich, wo er noch nicht zum festen Bewußtsein eigenen Stils durchgedrungen und mantegneske Trockenheit seine Gefühle bindet, wie in dem frühen Madonnenbilde zu Verona[1].

Das erste datirte Werk, ein vieltheiliges Altarstück in der Kirche S. Silvestro zu Massa bei Fermo, vom Jahre 1468, zeigt die thronende Jungfrau mit Kind, auf den Seitenflügeln Heilige, trockene Figuren ohne rechte Energie des Ausdrucks. Auf dem Bilde von 1473, in der Cappella del Sacramento des Domes von Ascoli, begegnet uns im oberen Theil eine mit Sorgfalt behandelte Darstellung der Pietà, von herber und gewaltsamer Charakteristik, die auch ihre prachtvolle Ausstattung nicht mildern kann. Den Höhepunkt seiner originalen Kraft erreicht der Maler fast schon auf dem vieltheiligen Altarwerk für S. Domenico in Ascoli, jetzt in der Nationalgalerie zu London[2]. Hier erscheint die auf reichgegliedertem und mit Fruchtschnüren decorirtem Marmorthron sitzende Jungfrau nebst dem freundlichen Kinde recht anziehend, während das Colorit in goldiger Pracht und Klarheit leuchtet. Eigenthümlich reizvoll ist auch die Gottesmutter mit Kind, von 1482, dem Lateran angehörig, wo die sonst üblichen Gegensätze von Zierlichkeit mit herber Strenge fehlen und eine zarte Empfindung ausklingt, während bei der Madonna mit vier Heiligen, in der Brera zu Mailand, recht auffällige Dissonanzen sich geltend machen. Trotz des satten, goldigen Farbentones wirken die scharfgezeichneten Typen der Heiligen hier recht störend[3]. Die Pietà von 1485, in der Sammlung Pianciatichi zu Florenz, zeigt dann jenen hohen Grad von Uebertreibung und Verzerrung, wie er stets bei den Eleven Squarcione's in Padua die Stelle tiefer, leidenschaftlicher Bewegung einzunehmen pflegt. Im Verrenken der dünnen, spitzen Finger und der Gelenke vermag übrigens Crivelli ganz Außerordentliches zu leisten, wie kaum ein anderer Maler des Quattrocento.

---

[1] Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 362. Das Bild weist auf die Schule von Padua. [2] London Nr. 788. [3] Mailand Nr. 149.

Im Jahre 1490 wurde derselbe durch Ferdinand von Capua mit der Ritterwürde beschenkt[1], die aber wohl mehr der Haltung der Stadt Ascoli zuliebe ertheilt wurde, wo der Maler sich aufhielt, denn sie hatte für die Arragonesen bei Grenzzwisten Partei genommen. In einem bald nachher gemalten Bilde[2] stellte deshalb Crivelli den hl. Sebastian gegen alles Herkommen als Ritter dar und unterzeichnete sich auch als ‚Miles', ein Titel, den er von jetzt ab festhält; einmal nennt er sich auch: ‚Eques laureatus'. Dieses Altarblatt der Odoni, jetzt als ‚Madonna mit der Schwalbe' im Londoner Nationalmuseum[3], zeigt besonders in den Predellenbildern tüchtige Charakteristik, so bei Sebastian, Hieronymus, der Geburt Christi. Von stattlicher, ernster Erscheinung und wunderbarer Pracht der Farbenwirkung ist die fast lebensgroße Madonna mit Kind, in Brocatstoff und juwelengeschmückt, einst zu Camerino, jetzt in der Brera zu Mailand. Hier empfindet man, wie einen Nachhall aus dem Trecento, den Eindruck weihevoller, höherer Beziehungen zwischen Mutter und Kind, welches uns durch seine freundliche Geberde fesselt. Ueppige Fruchtschnüre wölben sich über der Gottesmutter zur Laube. Zu ihren Füßen steht ein Glas mit Blumen, zierlich wie von flandrischer Hand gemalt. Die Höhe seines künstlerischen Vermögens erreicht Crivelli in der zur ‚Krönung Mariä' gehörigen Lunette mit der Pietà, der Sammlung Oggioni zu Mailand, vom Jahre 1493. Andere treffliche Bilder in Grosvenor House und in der Sammlung Barker zu London (Immaculata von 1492).

Pietro Alemanno, Schüler Crivelli's, hat sich mit seinen hageren, flachen Gestalten nur als manierirten Nachahmer gezeigt. Er war Bürger zu Ascoli, und dort finden sich einige seiner schwachen Werke; aber auch Vittore Crivelli, Carlo's Verwandter, ist nicht über diesen Standpunkt hinweggekommen. Manches Geringe aus der Werkstatt Carlo's mag dem Vittore zuzuschreiben sein.

Die Bellini. Jacopo.

Während des mehrjährigen Aufenthaltes Gentile's da Fabriano[4] in Venedig trat in dessen Werkstatt Jacopo Bellini ein, dessen Geburt etwa in das Jahr 1400 zu versetzen ist. Als Gentile dann nach Florenz zurückkehrte, begleitete ihn sein Eleve[5] und genoß so den Vorzug, die toscanische Malerei in ihrer Heimat kennen zu lernen. Das Document, das uns hierüber Gewißheit verschafft, ergibt außerdem, daß Jacopo in Florenz wegen eines

---

[1] Ricci l. c. I, 228. [2] Für die Odoni in S. Francesco zu Matelica.

[3] London Nr. 724.

[4] Er gehörte der Innung der Kaufleute und Schiffer an, ebenso wie Giambellino und Alvise Vivarini. Cfr. Cicogna, Iscriz. Venet., VI, 871.

[5] Vasari III, 149. In dem von Milanesi citirten Document heißt Jacopo ‚famulus et discipulus magistri Gentilini de Fabriano'.

Angriffes auf einen gewissen Bernardo, der die Werkstatt seines Meisters mit Steinen beworfen hatte, ungerechterweise bestraft worden ist, und daß sein Lehrer, in dessen Vertheidigung er sich diese Strafe zugezogen, keinen Schritt that, ihn davon zu befreien. 1430 befindet sich Jacopo wieder in Venedig, wie dies aus seinem jetzt im Britisch Museum vorhandenen Skizzenbuche hervorgeht, welches der Anonymus des Morelli[1] noch im Hause Vendramin zu sehen Gelegenheit hatte. Der Werth dieser Zeichnungen ist unbestritten, denn es zeigt sich hier, wie genau er die Natur um sich beobachtete, wie er Landschaften, Häuserfronten, Ruinen mit gleicher Sorgfalt copirte, dabei Entwürfe einstreuend, so daß wir ihn in seiner ganzen Eigenart kennen lernen. Die Mehrzahl der Compositionen gehört dem Neuen Testament an, und hier erscheint er als Vorläufer Giovanni's und Tizians. Mehrfach beschäftigte ihn das Motiv der Kreuzigung, auch finden sich Scenen aus dem Leben der Heiligen, so der Kampf des hl. Georg mit dem Drachen, das Martyrium des hl. Sebastian; daneben antike Fabeln, wie der Kampf der Lapithen und Centauren, die Amazonenschlacht, der Triumph des Bacchus, die Arbeiten des Herkules. Einzelne Thierstudien, Scenen aus dem Landleben, Ritterfiguren, Jagden überraschen durch scharfe Beobachtung und Naturgefühl, so daß wir die Achtung wohl begreifen können, mit der dieses Skizzenbuch von Gentile empfangen und im Testament besonders als Erbstück der Familie angeführt wird. Die technischen Kenntnisse Jacopo's im Umkreise dieser Zeichnungen ergeben nur ein mäßiges Verständniß der Anatomie, aber ein sicheres Auge und eine geschickte Hand. Die Formgebung bewahrt die Mitte zwischen dem Idealismus des älteren italo-byzantinischen oder Mosaikenstils und dem Realismus der neueren Zeit. Die Proportionen sind nicht fehlerfrei, auch kommen Verzerrungen des Muskelspiels vor. Die Gesetze der Perspective sind annähernd begriffen, Verkürzungen treten schon sicherer auf, in den Baulichkeiten ist sonderbarerweise der toscanische Stil nicht vertreten.

Von Bildern aus früher Zeit sind nur zwei kleine, stark beschädigte Werke auf uns gekommen, das eine in der Akademie zu Venedig[2], das andere in der Sammlung Tadini zu Lovere[3]. Beide stellen Maria mit dem Kinde dar, vor einer Brustwehr sitzend, und tragen die Signatur Bellini's. Sorgfältiger Umriß und warmer Fleischton verrathen, nebst dem lockeren Fall des Gewandes, schon mehr künstlerisches Gefühl, als die Muranesen besaßen.

Jacopo verlegte gegen die Mitte des Jahrhunderts hin seine Werkstatt nach Padua und scheint dort in den Jahren 1444—1460 mit den zwei Söhnen thätig gewesen zu sein. So erfuhr ihre Kunstrichtung den Eindruck

---

[1] S. 108. Aufschrift: ‚De mano di me Jacobo Bellino veneto 1430, in Venetia.' Ueber Jacopo vgl. Bernasconi, Cenni intorno alla Vita e le opere di Jacopo Bellini, im Giornale l'Adige num. 75 und 76 d. J. 1869. Vasari III, 176, nota 2.

[2] Venedig Nr. 443. [3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 107 f.

der Paduaner Schule und Donatello's, der etwa sechs Jahre lang innerhalb dieser Zeit in der Nachbarschaft des Santo wohnte. Mantegna hatte Bellini's Tochter, Nicolosia, zur Frau genommen. Der Anonymus des Morelli erwähnt mehrere Arbeiten Jacopo's in Padua, so das Altarblatt in der Kapelle der Gattamelata; eine Figur al fresco am ersten linken Pfeiler der Kirche; das Bildniß des jungen Leonico; ein Portrait des Gentile da Fabriano, im Hause Bembo. In Venedig malte derselbe, wie Vasari angibt, Catarina und Giorgio Cornaro. Von Jacopo's Thätigkeit als Wandmaler in Verona ist, nachdem das Fresco der Kreuzigung im Dom 1759 auf Befehl des Erzbischofs zerstört worden, nichts mehr erhalten [1]. Nur ein auf Leinwand gemalter Christus am Kreuz, jetzt im Museum daselbst, ein Werk ohne tieferen Inhalt und religiöse Weihe, dabei von trüber Temperafarbe, ist noch vorhanden. Jacopo's Wandbilder in S. Giovanni Evangelista und S. Giovanni e Paolo zu Venedig sind untergegangen.

Das Todesjahr des Malers ist uns nicht bekannt; seine beiden berühmten Söhne, Gentile und Giovanni, sind, der erstere um 1427, der zweite gegen 1428 geboren [2]. Sie waren Schüler und Gehilfen ihres Vaters und blieben auch nach dem Tode desselben in herzlichen Beziehungen.

Gentile Bellini.

Gentile Bellini ist 1464 mit der Ausmalung der Orgel von San Marco beschäftigt, die er mit vier überlebensgroßen Gestalten versieht [3]. Richtige Anwendung der Perspective und Bestimmtheit der Zeichnung, Gefühl für Plastik sind, nebst einer gewissen Herbigkeit der Formen und Plumpheit der Extremitäten, bezeichnend für seinen Stil, der sich nicht ohne Einfluß von Mantegna's, Uccelli's und Donatello's Werken bei seinem Aufenthalt in Padua vollzogen haben wird. Daß der Künstler sich neben größeren Vorwürfen auch mit Portraitiren beschäftigte, ergibt eine Notiz von 1487 [4]. Wir finden denn auch auf dem Bilde der Glorie des hl. Lorenzo Giustiniani, ersten Patriarchen von Venedig, jetzt im Besitz der Akademie, eine scharfe, bildnißmäßige Charakteristik dieser Figur. Derselben frühen Zeit gehört das Madonnenbild im Museum zu Berlin an, wo das Stifterpaar die Hauptfiguren in Schatten stellt. Noch besser ist das Dogenbildniß im Museo Correr [5].

Im Jahre 1474 erhielt Gentile den Auftrag, die Gemälde im Rathssaale zu erneuern. Seine Arbeiten fanden das Lob der Zeitgenossen, und die

[1] Nur eine gleichzeitige Copie ist vorhanden. Vgl. Ricci, Mem., I, 163. 173, und Gaye, Kunstblatt 1840, S. 35.

[2] Milanesi bei Vasari III, 151.

[3] Jetzt im Gange, der von S. Marco zum Dogenpalaste führt.

[4] Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, 1869, p. 101.

[5] Venedig Nr. 14. Groß gehalten und decorativ wirkend.

Behörde ließ ihm einen Beweis ihrer Anerkennung zu theil werden, indem sie ihn 1479 mit zwei Gehilfen nach Constantinopel schickte, als Sultan Mohammed II. einen tüchtigen Maler verlangte[1]. Gentile malte das Portrait desselben, wie anderer hoher Persönlichkeiten an jenem Hofe, und stellte außerdem den Empfang venezianischer Gesandter beim Großvezier bildlich dar, was ihm außer ansehnlichen Geschenken den Rittertitel eintrug. Nachdem er etwa ein Jahr dort geweilt und verschiedene Studien gemacht, kehrte er befriedigt zurück und brachte auch ein Portrait des Sultans mit, nach dem die bekannte Medaille gefertigt sein mag. Das Originalbild Gentile's befand sich einst in der Galerie des Paolo Giovio[2] zu Como und ist jetzt in der Sammlung Layard zu London. Der Sultan ist in etwas mehr wie Profilstellung bis zur Brust sichtbar, trägt Pelzmantel, großen Turban und zeigt bei stark hervortretender Nase, zurückgehendem Kinn, dünnem Vollbart wenig anmuthende Züge. Die Malerei ergibt eine sehr geschickte Hand. Der Louvre besitzt das Bild, welches den Empfang der Gesandtschaft beim Großvezier darstellt[3], eine sonnige, lebhafte Scene mit kurzen, gedrungenen Figuren.

Während Gentile in Constantinopel weilte, vertrat Giovanni seine Stelle im Rathssaal, dann nahmen sie gemeinschaftlich ihre Arbeiten wieder auf. Diese historischen Compositionen sind untergegangen. Erst am Ende des Jahrhunderts erreicht Gentile eine bedeutende Stellung, als er für die Scuola di S. Giovanni Evangelista jene ersten Stücke eines großen Cyklus lieferte, an welchem die Schule der Bellini zu verschiedenen Zeiten thätig war. Sie befinden sich jetzt in der Akademie zu Venedig und zeigen drei Motive aus der Geschichte des heiligen Kreuzes; ihre Bestimmung war nämlich, die Vorhalle jenes Raumes zu schmücken, wo sich der Schrein mit der Reliquie vom wahren Kreuze befand. Von Gentile stammen: das Wunder der Heilung, ein sehr zerstörtes Bild; dann die Procession mit der heiligen Reliquie — leider sehr durch Restauration beschädigt —, und die Wiederauffindung der Partikel, welche bei der Uebertragung in die Kirche S. Lorenzo in den Kanal gefallen war.

Da die großen Historienbilder im Dogenpalast verloren sind, kann man jene Arbeiten als die hervorragendsten Monumente historischer Kunst vor Tizian ansehen: Gruppirung, Perspective sind darin entscheidend, und obgleich die Farbe sehr gelitten, wird doch die Absicht des Malers in dem Berechnen der Lichtwirkung, des Schattens und dem Herausheben der Gruppen deutlich, nicht minder in der bei so vielen Figuren schwierigen Charakteristik

---

[1] Malipiero, Annali, im Arch. stor. it. VII, 123. Marin Sanudo in dem Fragment der Chronik ad ann. 1479. Vasari III, 165, nota 1.

[2] Cfr. Elogia viror. Flor. 1551, p. 149.

[3] Nr. 68. Beschrieben bei Boschini, Carta del Navegar pittoresco, Venezia 1660, p. 31.

im einzelnen, innerhalb eines ruhig-würdevollen Ceremonienbildes, ohne eigentlichen Mittelpunkt und Handlung. Auf dem dritten Bilde zeigt er überdies in dem Entwerfen von Häuserfluchten, die in ungleichen Winkeln zur Bildfläche stehen, Kenntnisse, die über Mantegna hinausgehen, ebenso in der Luftperspective. Gentile's Entwicklung bis zu dieser Höhe ruhigen Besitzes gewisser Kunstmittel ist nicht zu verfolgen. Daß er in Rom gewesen, erfahren wir aus seinem Testamente, worin er zwei Gehilfen, Ventura und Girolamo, die dort angefertigten Zeichnungen vermacht[1]. Wir ersehen daraus ferner, daß er in Mosaik zu arbeiten verstand, denn er hinterließ ein solches Madonnenbild der Scuola di S. Marco. Seinem Bruder Giovanni versprach er das Skizzenbuch ihres Vaters Jacopo zum Lohn, wenn er sich entschließen möchte, das von ihm für die Scuola di S. Marco angefangene Bild, die ‚Predigt des Evangelisten', zu vollenden[2]. Giovanni entsprach diesem Wunsche. Leider ist das jetzt in der Brera zu Mailand befindliche Werk, ein höchst werthvolles Denkmal von der Thätigkeit der Brüder, sehr mißhandelt worden; immerhin bleibt die Wirkung noch eine bedeutende. Auf dem Marktplatz zu Alexandrien, dessen Hintergrund ein S. Marco ähnlicher Kuppelbau einnimmt, predigt der Evangelist von einer freistehenden Kanzel herab, umgeben von Volksgruppen orientalischen Charakters[3].

Am 18. Februar 1507 hatte Gentile sein Testament gemacht; schon am 23. desselben Monats starb er und wurde in S. Giovanni e Paolo bestattet[4].

Giambellino.

Giambellino ist einer der größten Charaktermaler in Oberitalien. Ohne dramatisch zu sein, weiß er doch seinen Figuren Lebenskraft, Energie und Würde zu verleihen und vereinigt damit ein immer mehr sich schärfendes Gefühl für die geheimnißvollen Accorde der Farbenstimmung. Von seinem dreißigsten Jahre an, also etwa von 1456 bis zu seinen letzten bekannten Werken von 1513 und 1514, ist er in stetem Wachsen begriffen. Immer würdevoll, ernst, weltlich-vornehm und naiv, erschöpft er sich nie in seinen Typen, so daß er immer wieder frisch uns vor die Augen tritt. Religiöse Wärme, erhabenen Schwung, Sehnsucht nach himmlischen Idealen, wie bei Perugino, Francia, wird man auch in dem edlen Madonnentypus nicht finden,

---

[1] Cicogna, Iscriz., Ven., II, 119. Es heißt darin: ‚dimitto scole mee S. Marci meum quadrum Sancte Marie de musaico ... Dimitto et dari volo Venture et Hieronymo meis garzonibus mea omnia designa retracta de Roma.'

[2] l. c.: ‚item volo et ordino et rogo prefatum Joannem fratrem meum, ut sibi placeat complere opus per me inceptum in dicta scola S. Marci, quo completo sibi dimitto et dari volo librum designorum quod fuit praefati q. patris nostri ultra mercedem quam habet a dicta scola.'

[3] Nr. 90.

[4] Cicogna, Iscriz. Ven., III, 119. Vasari III, 168, nota 2. Citat aus M. Sanudo.

den er allmählich ausbildete, noch in seinen stattlichen Heiligen, die mehr von venezianischer Grandezza an sich tragen, als von weltvergessender Ascese, aber die Scala rein menschlicher Empfindungen ist voll und stets anmuthend. Dazu tritt progressiv eine Leuchtkraft der Farbe, ein so wunderbares Spiel des wie ein Ton zart verhallenden Lichtes, ein Aufleuchten der Reflexe, ein goldiges Dämmern des Schattens bis in seine Tiefen, daß er mit diesen Reizen den Sinn unwiderstehlich fesselt und seine Gestalten zuweilen in einer Atmosphäre märchenhaften Glanzes zu wandeln scheinen.

Einzelne Bilder Giambellino's sind bald nach seinem Tode mit denen seiner Schüler und Nachahmer verwechselt worden; auch scheuten sich letztere nicht, die ihrigen mit dem Namen des Meisters zu versehen. Diese Aufschriften sind jedoch, ebenso wie die Kunstproducte jener Maler, von den echten zu unterscheiden [1]. Dagegen hat man auch viele seiner Jugendwerke theils dem Mantegna, theils dem Ercole Roberti, aber auch schwächeren Autoren zugewiesen. Einflüsse Mantegna's auf seinen Schwager sind in einer gewissen Epoche deutlich zu verfolgen. Die Verlegung von Jacopo's Aufenthalt nach Padua führte die Schüler rivalisirender Meister zusammen, und des jüngeren Bellini empfänglicher Sinn hatte diese Eindrücke stärker aufgenommen, als der des ruhigeren und älteren Gentile. So hat man den ‚Christus am Oelberg' [2], in der Londoner Nationalgalerie, wegen seiner Trockenheit einst für Mantegna's Werk erklärt, jetzt aber dem Bellini zurückgegeben, obgleich der harte Stil, das plastische Ansehen, die anklebende Gewandung viel von des Paduaners Weise an sich tragen. Aehnliche, dem inneren Wesen des Künstlers doch kaum entsprechende Härte der Form bieten: die Verklärung Christi in der Galerie Correr zu Venedig, die Pietà in der Brera, und eine andere in der Galerie Lochis-Carrara zu Bergamo. Die Pietà gehört überhaupt zu Bellini's bevorzugten Motiven. So finden wir eine solche im Dogenpalast, welche (nach Zanetti) von 1472 datirt war und 1561 leider übermalt wurde. Die Figuren sind hier überaus knochig und mager, Typen und Gesichtsverzerrungen deuten auf Mantegna, aber der Stil gleicht dem des Bartolommeo Vivarini und die Disposition weist auf Jacopo Bellini. Weitere Darstellungen der Pietà besitzen die Kathedrale von Toledo in Spanien, die Brera

---

[1] Einmal hat Giambellino niemals Cursivschrift angewendet, dann ist bei den echten Aufschriften das eine der zwei L stets höher als das andere. Auf echten Cartellini ist durch den Restaurator dann zuweilen das höhere L verkürzt worden. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 402, Anm. 1.

[2] Nr. 726. Ueber die charakteristischen Unterschiede von Bellini's und Mantegna's Werken vgl. Lermolieff a. a. O. S. 402 f. Bezeichnend für Bellini ist zumal die Landschaft, meist eben, mit Gewässern, befestigten Orten im Mittelgrunde und Gebirgen in der Ferne, die infolge der Oxydation jetzt sehr dunkel sind. Mantegna hat wenig Sinn dafür, gewöhnlich stellt er einen befestigten Ort auf steilem Hügel dar, oder zackige Felsmassen. Auch die Hand- und Ohrform sind entscheidend.

in Mailand, das Museum in Stuttgart [1], die Berliner Galerie [2]. Viel späterer Zeit, als die genannten, scheint die unvollendete Tafel in den Uffizien [3] anzugehören, wo auch die Oeltechnik eine freier entwickelte ist. Der frühen Periode rechnen wir zu: die Beschneidung in Castle Howard [4] — wo sich noch derbe Körperformen, schwere brüchige Falten, unfeine Extremitäten breit machen —, vielleicht auch das kleine Bild des Gekreuzigten im Museo Correr [5], dort unter Mantegna's Namen, und das stark überschmierte Madonnenbild in der Akademie zu Venedig [6].

In derselben Zeit entstand eine große Zahl von Marienbildern, zuweilen mit alterthümlichem Goldgrunde, oder mit Landschaften, die er in seiner Werkstatt wohl auch vorräthig hielt, um den Anfragen zu genügen. Die Akademie in Venedig besitzt ein solches Bild, das einst zum Grabmal des Luca Navagero gehörte [7], aber wohl aus früherer Zeit stammt und nur damals verwendet worden ist. Andere in der Galerie zu Rovigo, in der zu Bergamo, in Treviso (dort unter Mantegna's Namen), in Berlin [8] (wohl Atelierbild), Mailand [9], Venedig [10], Pavia. Hervorragend unter jenen Werken der ersten Periode ist die Jungfrau, das Kind anbetend, in der Akademie zu Venedig. Schlanke, zierliche Formen mit noch brüchiger Gewandung sind, nebst dem schlichten Ausdruck zarter Empfindung, hier charakteristisch.

In dieser frühen Zeit des Malers ist die Tempera vorherrschend. Ausdruck und Form lassen aber die Farbe noch zurücktreten. Bellini zeigt sich hier nicht als vollkommener Zeichner, noch als Idealist, denn seine Figuren erheben sich kaum über das Gewöhnliche. Mit der Erfahrung kommt ihm mehr Einfachheit und Geschmack zu, die Gruppen ordnen sich besser, die Falten werden schlichter, der Umriß klarer, die Typen gewählter; die Oeltechnik bringt seine Begabung als Colorist zur vollen Reife.

Sehen wir nun in diesen Erstlingswerken Giambellino in Durchbildung des Körperlichen, Energie des Ausdrucks, in studirten Verkürzungen und Perspective mit Mantegna wetteifern, so schließt er diese mehr wissenschaftliche Epoche mit dem großartigen, leider durch Brand zerstörten Bilde in S. Giovanni e Paolo ab und entfaltet darin Reize des Colorits, gepaart mit vornehmer Charakteristik, welche ihn als Führer der neueren venezianischen Malerei kennzeichnen.

---

[1] Stuttgart Nr. 4. Andere Darstellungen in Rimini (Stadthaus), Mailand (Gal. Poldi), Venedig (Mus. Correr Nr. 18, 36).

[2] Früher Mantegna. Die Halbfigur des todten Erlösers wird von zwei weinenden Engeln gehalten. Diese sind echt venezianisch, überhaupt geht ein vornehmer, edler Zug durch das Bild, den Mantegna nicht besitzt.

[3] Florenz Nr. 581.

[4] Nr. 135. Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 147. Copie davon in der Galerie Leuchtenberg zu S. Petersburg.

[5] Venedig Nr. 28. [6] Venedig Nr. 372. [7] Venedig Nr. 71.

[8] Berlin Nr. 10. [9] Mailand Nr. 132. [10] Venedig Nr. 364.

Wir können diese Wandlung im Stile Giambellino's als mit der Technik der Oelmalerei zusammenhängend ansehen, welche durch Antonello da Messina, der um 1473 nach Venedig gekommen war und durch das Madonnenbild in S. Cassiano Aufsehen erregte, vermittelt wird.

Wie sehr diese Technik dazu beitrug, Giambellino's coloristisches Talent zur Reife zu bringen, zeigt das um 1475 entstandene schöne Bild der Krönung Mariä in S. Francesco zu Pesaro, die erste erhaltene größere Composition, nachdem das Altarbild in S. Giovanni e Paolo vernichtet worden ist. In offener buntgetäfelter Halle sitzen auf gemeinschaftlichem Thron Christus und Maria, während Petrus, Paulus, Hieronymus und Franciscus assistiren. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in den Nischen der Seitenpilaster stehen Heilige.

Die Gestalten sind hier biegsam, voll gesammelter Kraft, nur die brüchige Faltenmasse stört den wundervollen Eindruck des Ganzen. Die Predella, mit der Bekehrung Pauli, dem Tode des Petrus, der Geburt Christi, Hieronymus in der Wüste und Franciscus in Ekstase, zeigt energische, geistvolle Compositionen. Diesem Werke steht die Transfiguration im Museum zu Neapel wohl ziemlich nahe. Hier mißfallen uns bei dem auferstandenen Christus das brüchige Gewand und das triviale Aussehen der Jünger. Die Lichtwirkung soll diesem Mangel abhelfen, denn das Motiv an und für sich war der Kunst Bellini's, welche den irdischen Ankergrund sucht, nicht geläufig. Die Landschaft ist in aller Mannigfaltigkeit des Terrains und Lufttones entworfen.

Geniale Pinselführung zeigen die beiden Tafeln der Akademie zu Venedig[1] und des Museo del Prado in Madrid[2], Maria mit Kind und Heiligen darstellend. Zumal das letztere ist ein Werk eigenthümlicher Vollendung, auch im Faltenzuge großartig und stilvoll.

Das Altarbild für S. Giobbe, jetzt in der Akademie, ist vom sonnigsten, feinsten Ton, strahlend im Goldglanz. Das auf die Mittelgruppe der thronenden Madonna concentrirte Licht, die mit Lasuren zu schmelzenden Accorden gestimmten Formen, dazu die dunkle, von Reflexen durchglühte Schattenmasse, bilden eine wirkliche Ekstase des Farbenlebens, wie sie als ‚Canon' der venezianischen Malerei sich darstellt und von den Zeitgenossen auch aufgefaßt wurde. Dazu feine, aber weltliche Charakteristik der Heiligen: des sanften Franciscus, des duldenden Sebastian, des eifrig betenden Job, des begeisterten Ludwig, des hingebenden Täufers! Diese wie Nobili in glühender Farbenpracht auftretenden Gestalten appellirten nicht vergeblich an das Nationalgefühl der Republik.

1479, am 3. September, war Gentile nach Constantinopel gereist, und einige Tage vorher hatte die Behörde Giovanni zum Pfleger der Bilder im großen Rathssaal ernannt. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode blieb er

[1] Venedig Nr. 436. [2] Madrid Nr. 60.

daselbst in Thätigkeit und im Verkehr mit seinem Bruder. Was er und andere hier vollendet, erzählen uns ausführlich die Chronisten Sansovino und Ridolfi.

In beharrlichem Streben war es Giovanni gelungen, alle Härten seiner Frühzeit abzustreifen. So ergibt die thronende Madonna zwischen Paulus und Georg in der Akademie zu Venedig, sowie eine zweite, mit 1487 bezeichnete Tafel[1] eine Breite der Pinselführung und eine Zartheit des goldigen Fleischtones, daß wir sie als technische Meisterstücke betrachten können, die schon ganz die spätere Richtung der großen Cinquecentisten aussprechen. Nicht minder werthvoll sind der dreitheilige Altar in S. Maria de' Frari[2], vom Jahre 1488, und das Votivbild für S. Angeli in Murano[3], mit dem Dogen Barbarigo als Stifter, von demselben Jahre, ein großartiges Werk voll edler Natur und märchenhafter Farbenpracht.

Giovanni hatte seine Verpflichtungen für den Rathssaal erfüllt[4] und eine Anzahl Bilder vollendet, die unermüdliche Kraft voraussetzen, doch findet sich weder Eile noch Vernachlässigung ausgeprägt. Wie schön ist bei den Frari die thronende Madonna, dem Concert zweier Engel lauschend, während Nicolaus und Benedictus feierlich assistiren! Im Jahre 1505 entstanden die Taufe Christi für S. Corona in Vicenza und die Madonna für S. Zaccaria zu Venedig, ein Bild, das in seiner malerischen Auffassung wesentlich dem Kreise Giorgione's und Tizians angehört, denn Bellini entwickelt hier vollständig das Programm jener von Vasari ‚die moderne' genannten Kunstweise. Große, malerische Gegensätze von Licht und Schatten, Breite und Schmelz der Modellirung, dabei ein gleichmäßiger und saftiger Auftrag, vollkommene Sicherheit, durch Pinselführung dem Stofflichen gerecht zu werden, ausgebildeter Sinn für Luftwirkung und Stimmung im Landschaftlichen, dies sind die Grundzüge jener Richtung, welche die späteren Venezianer aufnahmen und ihrem Culminationspunkte zuführten.

Damals war es, als Albrecht Dürer von Nürnberg nach Venedig kam und die deutsche Weise den Italienern entgegenbrachte. Unter den zahlreichen Feinden des schlichten Meisters fand sich jedoch nicht der edle Bellini, denn lobend schreibt Dürer an seinen Freund Pirkheimer[5]: ‚Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gern etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was er für ein rechtschaffener Mann sei, daß ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt, aber noch immer der beste in der Malerei.'

[1] Venedig Nr. 424. 94. [2] Sacristei. [3] Jetzt in S. Pietro Martire.

[4] Sansovino p. 828—830. Ridolfi I, 89. 93. 1483 wurde er ‚Pittore del Dominio'.

[5] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher ꝛc., in den Quellenschriften, Wien 1879, III, 6.

Daß Dürers Originalität auch ohne Kenntniß der Antike den Malern imponirend schien, daß sie seine Werke heimlich wohl auch benutzten, seine Farben lobten, als er das Rosenkranzbild ausstellte, war naturgemäß. Wohl mag auch Dürers Sorgfalt und Treue in Wiedergabe der Einzelheiten die Italiener angeregt haben, aber wesentliche gegenseitige Einflüsse haben doch nicht stattgefunden. Vasari scheint solche annehmen zu wollen, aber daß Bellini im Bacchanal von 1514 Dürer copirt habe, davon kann nicht die Rede sein, und auf dem Rosenkranzbilde gleicht etwa nur der musizirende Engel den lieblichen Kindergestalten des großen Venezianers, die auf den Stufen des Thrones Maria ihre Huldigung darbringen[1].

Isabella von Mantua hatte sich mehrfach bemüht, durch Bembo's Vermittlung ein Werk von Bellini zu erhalten[2], aber es fehlt jede Notiz, daß wirklich ein solches dorthin geschickt worden sei. Vielleicht ist das der Nationalgalerie zu London einverleibte Bild des Petrus Martyr jenes Stück, in dem wir Grundzüge der von Giorgione, Tizian und Palma gepflegten stimmungsvollen Landschaftsmalerei vorfinden, welche die Figuren mehr als Staffage der Oertlichkeit einverleibt. Das Hauptmotiv, der ermordete Petrus, wird durch die Holzfäller und Schäfer des Waldes sehr beeinträchtigt. Jener Zeit entstammt auch die vollendetste Leistung Bellini's im Portrait, das des Dogen Loredano, jetzt in der Nationalgalerie zu London[3], welches neben seltener Pracht des Colorits den Vortheil besitzt, nicht übermalt worden zu sein, oder des Meisters Namen mit Unrecht zu tragen. Seine letzten größeren Werke sind: das Altarbild für S. Giovanni Crisostomo in Venedig, S. Christophorus, Augustinus und Hieronymus, nebst einer üppigen Landschaft, in dem neben kühner Breite der Pinselführung und tiefer Farbenglut doch schon eine minder feine Zeichnung sich bemerklich macht, und das Bacchanal der Götter[4], erst durch Tizian vollendet und einst für Alfonso von Ferrara bestimmt. Bellini starb, 90 Jahre alt[5], am 29. November 1516 und wurde neben seinem Bruder Gentile in S. Giovanni e Paolo begraben.

Antonello da Messina.

Für die letzte Ausbildung der Brüder Bellini war die um 1473 erfolgte Niederlassung Antonello's[6] in Venedig von entschiedener Bedeutung. Daß der sicilianische Maler vorher nach Flandern gezogen sei, um bei Rogier van

---

[1] Crowe und Cavalcaselle (V, 1, S. 177) meinen, Tizian habe für das Wunderwerk seiner Jugend, ‚Christus mit dem Zinsgroschen', die Sorgfalt Dürers als Vorbild in der Ausführung genommen.

[2] Gaye II, 76. 80 s. [3] Nr. 189.

[4] Von Vasari im Leben Tizians beschrieben, jetzt in der Sammlung Northumberland auf Schloß Alnwick. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 187 f.

[5] Gaye II, 143. [6] Antonello degli Antonj ist der Name.

der Weyden die dort geübte Oeltechnik zu erlernen, entbehrt jedes urkundlichen Beweises[1]. Konnte er diese Technik doch auch in Italien selbst sich zu eigen machen, wo flämische Maler arbeiteten und der berühmte Rogier sich längere Zeit aufgehalten hatte. Daß die Künstler schon vor den van Eyck sich der Oel- und Firnißzusätze bedienten, ist bereits erörtert worden; während des Quattrocento sehen wir eine Reihe von bekannten Technikern: Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Baldovinetti, die Pollajuoli, Verrocchio, Piero degli Franceschi Versuche mit dem neuen Bindemittel anstellen, welches sich langsam Bahn bricht, zugleich mit der immer freier und malerischer sich gestaltenden Auffassung überhaupt. Fra Filippo, Ghirlandajo, Mantegna und Giambellino halten, erstere ganz, die anderen zeitweise an der Tempera fest, ja Crivelli erreicht damit eine Pracht und Tiefe des Colorits, daß sie der Wirkung von Oelmalerei völlig gleichkommt. Mit dem Aufhören der mehr zeichnenden Technik[2], dem erwachenden Sinn für Wirkung der die Körper umgebenden Luftschicht, erhält auch die Oelmalerei ihre volle Bedeutung: sie wird zum wesentlichen Factor in der Sprache der modernen Kunst, zumal der venezianischen, welche den malerischen Reiz als ihr eigentliches Lebenselement ausbildet. Ebenso wenig als man in Deutschland von dem Verfahren der van Eyck als einer neuen Entdeckung viel Aufhebens machte, glaubte man auch in Italien vor dem Erscheinen von Vasari's mißglückter Biographie des Antonello, daß derselbe aus den Niederlanden jene Malerei importirt habe. Bartolommeo Fazio[3] bemerkt nur in seinem 1456 abgefaßten Werke: ‚Johannes Gallicus (van Eyck) habe manche von den Eigenschaften der Farben entdeckt, die er aus Plinius und anderen Autoren kennen lernte', und Antonio Filarete berichtet im Tractat über die Architektur, ‚daß man alle diese Farben auch in Oel verwenden könne, dazu gehöre jedoch ein anderes Malsystem, trefflich für die, welche es verstehen. In Deutschland arbeite man gut in dieser Weise, besonders zeichne sich darin Meister Johann von Brügge und Meister Rogier aus. Frage: Sage mir, auf welche Weise wendet man dieses Oel an, und was für ein Oel ist es? Antwort: Leinöl. Frage: Ist es nicht sehr trübe? Antwort: Ja, allein man benimmt ihm diese Trübung;

---

[1] Vgl. Milanesi u. a. bei Vasari II, 582 s. Crowe und Cavalcaselle VI, 97 ff. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 416 ff. Bei Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 283, heißt es: ‚Derjenige Meister, welcher die Oelmalerei in Italien eingeführt hat, ist Antonello da Messina.' Wo bleibt der Beweis dafür? Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der altniederländischen Malerei, S. 214) glauben, daß Antonello in den Niederlanden gewesen sei. Vasari und van Mander behaupten es allerdings.

[2] Vasari II, 563 s.: ‚Nelle pitture a tempera mancavano l' opere d' una certa morbidezza e vivacità, che arebbe potuto arrecare, trovandola, più grazia al disegno, vaghezza al colorito e maggior facilità nell' unire i colori insieme, *avendo eglino sempre usato di tratteggiare l'opere loro per punta solamente di pennello.*'

[3] De vir. illustr. Flor. 1745, p. 298. Vasari II, 584.

jedoch ist mir nicht bekannt, auf welche Weise dies geschieht' u. s. w.[1] Wir sehen hieraus, daß zur Zeit des Filarete das neue Malsystem der Theorie nach bekannt war, daß man jedoch die Tempera bevorzugte und daß diese den Ansprüchen genügte. Nur der Sicilianer Matteo Collaccio spricht in einem Briefe an einen Landsmann, Rector der Universität zu Padua, von Antonello, dessen Malerei in S. Cassiano zu Venedig Bewunderung errege. Albrecht Dürer, welcher bald nach Antonello's Tode Venedig besucht, erwähnt ihn nicht. Der erste über ihn berichtende Italiener ist der Architekt Summonzio in Neapel, der auf eine Anfrage des Venezianers Marcantonio Michiel im Jahre 1524 erwiedert[2], Antonello habe die Oelmalerei in Italien erlernt. Die Eitelkeit des Summonzio gibt ihm dann den fabelhaften Neapolitaner Colantonio zum Lehrer. Dem widerspricht die Angabe des an Vasari eingesandten Berichtes, vielleicht von einem nicht minder eitlen Palermitaner stammend, wonach Antonello das Zeichnen in Rom lernte, dann sich in Palermo großen Ruhm erwarb und nach einigen Jahren wieder in Messina auftauchte. ‚Als er jedoch einst bei einer Reise nach Neapel ein Bild des van Eyck sah, machte dasselbe solchen Eindruck auf ihn, daß er sich entschloß, nach Brügge zu reisen, wo er das Geheimniß bei dem großen Maler selbst erlernte, das er dann nach Venedig brachte'. Nach einem späteren Sicilianer[3] hätte er auch in Mailand hochberühmt einige Jahre zugebracht, obgleich kein Zeitgenosse davon Erwähnung thut. Diese sicilianischen, abweichenden Notizen verdienen somit kaum Glaubwürdigkeit; auch ist nicht eine von Vasari's Biographien chronologisch so fabelhaft, als die des Antonello da Messina[4]. Prüfen wir nun die Bilder, von denen in Italien nur wenige vorhanden sind.

Das älteste bezeichnete Werk des Malers, ein kleines Brustbild des segnenden Erlösers, stammt von 1465 und befindet sich in der Londoner Nationalgalerie[5]. Es bietet in Ausdruck und Farbe eine Mischung italienischen und flandrischen Charakters, der Ton erscheint warm, der Auftrag dünn und in Oelfarbe gehalten. Von höherem Adel ist nichts zu finden.

In Antonello's Vaterstadt, Messina, hat sich nur ein echtes Bild, ein dreitheiliges Altarwerk erhalten; ob dort gemalt, oder in Venedig und hingesendet, läßt sich nicht entscheiden. Es befindet sich jetzt in der Pinakothek

[1] Zwischen 1460—1464 verfaßt. Cod. Magliabecch. lib. XXIV, fol. 182. Vgl. Milanesi's Commentar bei Vasari II, 588.

[2] Puccini, Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonj pittore messinese, Firenze 1809, p. 37 s.

[3] Maurolicus, Hist. Sican. fol. 186, I. ed. bei Vasari II, 569, nota 2.

[4] Die von Vasari erwähnte Grabinschrift hat niemand auffinden können.

[5] Nr. 673. Einige andere frühe Bilder nennt Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 422), so den Eccehomo im Hause Spinola zu Genua, einen zweiten in der Galerie von Vicenza (3. Z. Nr. 12). Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 105 f. Die Inschrift auf einem briefartig gebrochenen Zettel. Ganz realistisch ist auch das kleine Brustbild Christi an der Säule bei Sign. Zir in Neapel.

daselbst, hat ein flandrisches Aussehen, zeigt aber in den Körperformen einen noch nicht völlig ausgebildeten Maler[1]. Das Motiv bildet die thronende Madonna mit dem Kinde, über deren Haupt zwei Engel die Krone halten, während Gregorius und Benedikt assistiren; in der oberen Abtheilung die Halbfiguren der Verkündigung. Ist Antonello damals noch nicht in Venedig gewesen, so muß sein Aufenthalt doch kurz nachher stattgefunden haben, denn unter den hier gefertigten Bildnissen ist eines von 1474 datirt. Von einem Auftrage für die Kirche S. Cassiano in Venedig erzählen die Chronisten Matteo Collaccio und Sabellico. Das Werk soll mit 1473 bezeichnet gewesen sein, stellte die Madonna mit dem Erzengel Michael dar und wurde sehr gepriesen. Auch die Patricier beeilten sich, ihre Portraits von Antonello malen zu lassen. Hier liegt überhaupt seine Bedeutung als Künstler[2]. 1474 entstand das Bildniß in Hamilton Palace bei Glasgow; ihm folgt das wunderbar sprechende eines jungen Mannes mit vollem Haar, im Louvre, von großartiger Kraft des Ausdrucks und eines van Eyck würdig in feiner Modellation, Transparenz der Schatten und sorgsamer Behandlung des Stofflichen. Die Sammlung Trivulzio in Mailand besitzt das Bildniß eines älteren Mannes von 1476, zwei andere jene des Fürsten Giovanelli in Venedig, eines die Galerie Borghese in Rom[3]. Von großer Zartheit ist das kleine Brustbild eines jüngeren Mannes in der Berliner Galerie, dessen Inschrift 1478 gelautet haben soll[4]. Auch hier zeigt sich neben feinster Naturbeobachtung große Transparenz des Farbenkörpers. Das Colorit gleicht mehr demjenigen Bellini's.

Aus diesen meisterhaften Arbeiten, die eine genaue Kenntniß der flandrischen Malweise verrathen, wird es erklärlich, daß er in Venedig der gesuchteste Portraitmaler werden konnte, indem sein Verfahren durch technische Sicherheit und Naturtreue auf die Venezianer großen Eindruck machte. Er muß dasselbe übrigens nicht als Geheimniß behandelt haben, denn wir finden die Bellini um jene Zeit schon im Besitz der Oelmalerei. Charakteristisch für die niederländische Schule ist auch der röthliche Fleischton, wie man ihn an dem Bildniß im Hause Trivulzio zu Mailand, in denen der Galerie Borghese und des Fürsten Giovanelli zu Venedig sehen kann.

---

[1] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 423. Es ist das Triptychon für die Kirche von S. Gregorio zu Messina, vollendet 1473, jetzt im Universitätsgebäude befindlich und zwar sehr zerstört. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 107.

[2] Der Anonymus (Morelli) bemerkt schon von den zwei Köpfen im Hause Pasqualino zu Venedig: ‚Sie haben viel Kraft und viel Leben, besonders in den Augen.' Vgl. S. 80 d. cit. Ausg. Diese Starre des Blickes fällt auch bei dem Berliner Portrait auf. Der Maler übertreibt zuweilen die Linienperspective des Auges, so daß es eine unnatürliche Schärfe bekommt.

[3] Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 317 f. Es trägt die Nr. 54. Morelli schreibt auch das Portrait in Neapel (großer Saal Nr. 16) dem Antonello zu. Dort unter Bellini's Namen.

[4] Zanetti, Pitt. Ven., p. 21.

Die religiösen Bilder Antonello's zeigen ihn als einen nüchternen Realisten ohne Phantasie, so der hl. Sebastian in Dresden[1]; Christus an der Säule in der Akademie zu Venedig; ein zweiter Sebastian in Berlin[2], von roher Ausführung und wohl nur Atelierbild; endlich die Kreuzigung in der Galerie zu Antwerpen, ein zierliches kleines Werk von sauberem Auftrag und großer Transparenz der Farbe, bei dem die Landschaft mit den Gräsern, Pflanzen, Schädeln und Thieren eine nur den Niederländern eigene Behandlungsweise offenbart, obwohl die Gegend selbst italienischen Charakter an sich trägt. Die Disposition ist eigenthümlich: während die Gestalt Christi ruhig am Kreuze hängt, sind die Schächer in höchst gequälten Lagen an Bäumen befestigt. Maria sitzt neben dem Kreuze, an der anderen Seite hat sich Johannes auf ein Knie niedergelassen[3]. Der gemischte Stilcharakter Antonello's prägt sich ganz entschieden aus: die nackten Körper, die sitzende Madonna, der knieende Johannes sind, ebenso wie die Landschaft, italienisch dem Wesen nach; Ausführung, Farbe, Technik weisen auf die Schule von Brügge hin.

Wir dürfen annehmen, Vasari habe Recht, indem er den Maler 1493 in einem Alter von 49 Jahren sterben läßt; dann wäre er 1444 geboren, was mit dem Bilde des Salvator in der Londoner Galerie in Einklang zu bringen ist, denn es trägt die Zahl 1465 und verräth die Hand eines etwa zwanzigjährigen, noch unfertigen Malers. Wie an der ferneren Ausbildung Giambellino den größten Antheil gehabt, lehrt der Sebastian in der Dresdener Galerie. Ob auch die Wandgemälde Mantegna's ihn beeinflußt, läßt sich daraus nicht gerade schließen[4], denn dessen Stilweise konnte ja auch durch Bellini indirect vermittelt sein. Uebrigens erzählt Scardeone in seinen Paduanischen Antiquitäten, der dortige Bildhauer Andrea Riccio, geboren um 1440, sei ein naher Freund Antonello's gewesen und habe seinen Tod tief betrauert, ein Umstand, der sich kaum erklären ließe, wenn der Maler hochbetagt aus dieser Welt geschieden wäre. Die mehr als zwanzigjährige Thätigkeit Antonello's in Venedig ist übrigens auch seinem Heimatlande zu gute gekommen; denn wir begegnen in den Kirchen Messina's und der Orte längs

[1] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 167 f. Das Bild erscheint stark restaurirt, sowohl in den Schattenpartien des Körpers als der Architektur. Der Himmel ist übermalt. ‚So bewundernswürdig Antonello in seinen Bildnissen, so nüchtern und ungelenk steht er vor uns, gilt es, eine tiefe Empfindung der Seele zum Ausdruck zu bringen', bemerkt Lermolieff.

[2] Wiederholung im Städel'schen Institut zu Frankfurt. In Berlin auch eine Madonna (Nr. 13) von bellineskem Charakter, mit sehr trivialem Christuskinde, welche Lermolieff, ebenso wie den dortigen Sebastian, mit Recht für Atelierbilder erklärt. Verdächtig ist schon die Aufschrift ‚Mesaneus' auf letzterem. Vgl. Die Werke ꝛc., S. 429 f.

[3] Abbildung bei Müntz, Renaissance en Italie, p. 307. Johannes erinnert in seiner nüchternen Auffassung an den Verkündigungsengel von Piero degli Franceschi.

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 426.

der Küste Siciliens bis Syracus hin zuweilen Madonnenbildern, die an Antonello oder Giambellino, auch an Cima da Conegliano erinnern, während an eine einheimische Schule nicht zu denken ist. Die Werke des Pietro von Messina, Maso, Saliba, Salvo d' Antonio tragen den Charakter venezianischer Malweise an sich und lassen vermuthen, daß diese Landsleute Antonello's durch ihren berühmten Gefährten veranlaßt wurden, nach Venedig zu gehen und dort ihre Ausbildung empfangen haben[1]. Von oberitalienischen Malern wurden Jacopo de' Barbari, Filippo Mazzuola, Andrea Solari durch Antonello da Messina beeinflußt.

Vittore Carpaccio.

In der Werkstatt und unter dem Vorbild der Bellini reifen in den letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts einige nicht unbedeutende Schüler heran, die mit dem Beginn der neuen Epoche vor einer jüngeren und größeren Schaar zurückstehen, aber doch noch eine Zeit lang neben dieser in der älteren Richtung thätig sind. Sie vertreten wesentlich den Charakter jener großen Meister in abgeschwächter Form, bei oft wenig ausgeprägter Eigenart, und widmen sich zumeist der Durchbildung des Colorits, der feinen Beobachtung des Stofflichen in seinem Verhältniß zu Licht und Schatten. Weiche, lebensvolle Modellirung des vom Blute durchpulsten Körpers in goldigen Tönen, mit zarten Reflexen der transparenten Haut, in den Gewändern glühende Pracht des vom Licht durchwobenen Stoffes, behagliches Sinnen- und Genußleben unter südlichem Himmel, ein Ausprägen mäßiger Gegensätze im Charakter, kurz das Sinnlichmalerische ohne höhere Ziele und ohne Kummer um das Jenseits, aber auch ohne kleinliche Nachahmung des Details, ist für jene Schule die Summe des Erreichenswerthen. Das dramatische Element der Malerei, ihr höchstes, geistiges Problem, bleibt deshalb unentwickelt; die Zeichnung des Nackten, welche durch Giambellino und Antonello eine ziemliche Höhe erreicht hatte, verliert bei den Schülern ihre wohlstudirte Grundlage, das Costümliche dient dem Farbenprincip, nicht den Gesetzen der Linienschönheit. Darum werden die Producte der neueren venezianischen Malerei auch heute noch von den meisten eher verstanden und genossen, als die viel idealeren Gebilde der Florentiner, oder auch der umbrischen Kunstrichtung. Durch rein poetische Auffassung der Landschaft bis zu stimmungsvoller Größe hin gestaltet sich das venezianische Motiv zum abgerundeten Genrebild; auch die heiligen Scenen werden ins Freie verlegt und gewinnen an menschlicher Bedeutung, was sie an idealem Gehalt einbüßen.

Unter den Schülern der Bellini ragt eine charaktervolle Persönlichkeit, Vittore Carpaccio, hervor, der zunächst, als unter dem Einfluß der Muranesen erwachsen, eine gewisse Härte der Zeichnung beibehält, dann aber

[1] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 427 f.

unter Giovanni's Leitung, den er nach Constantinopel begleitet haben soll, sich zu einem lebensfrischen und stets willkommenen Erzähler ausbildet[1]. Wie seinem Lehrer ist auch ihm eine gewisse Breite der Darstellung eigen, die ihn zu größeren Cyklen von Leinwandbildern, wie sie in Scuolen üblich waren, besonders befähigt erscheinen läßt. Seine besten Arbeiten fallen in das letzte Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts, es sind dies die neun größeren Compositionen zum Leben der hl. Ursula, für deren Scuola bei S. Giovanni e Paolo bestimmt, jetzt in der Akademie zu Venedig[2]. Von größter Lebendigkeit und Frische, reich an culturgeschichtlich anziehenden Momenten, im Gewande eines sonnigen, harmonischen Colorits vorgetragen, mit trefflich gezeichneten Prospecten versehen, bilden sie ein werthvolles Monument der historischen Genremalerei und vielleicht den Ausgangspunkt dieser mehr und mehr gepflegten modernen Richtung.

Nach der Legende war die hl. Ursula Tochter des Königs Maurus und wurde ihrer Schönheit und Tugend halber vom König von England zur Braut seines einzigen Sohnes begehrt. Da der Vater sich weigerte, sie als Christin einem Heiden zur Ehe zu geben, bestimmte Ursula, durch ein göttliches Traumgesicht belehrt, den Vater zur Einwilligung unter der Bedingung, daß der englische Prinz das Christenthum annehme. Dieses wurde zugesagt, die Heilige trat mit einer großen Schaar von Jungfrauen die Reise an, ging dann über Köln nach Basel, von dort nach Rom, wo der Papst die Verlobten einsegnete. Bei ihrer Rückkehr durch die noch heidnischen Rheinlande wurde sie von räuberischen Horden überfallen und litt bei Köln mit ihren 11000 Jungfrauen den Martertod.

Diese anziehende Legende[3], welche auch Memlinc zu seinen herrlichen Darstellungen am Ursula-Kasten begeisterte, hat Carpaccio ins Zeitgenössische, Genrehafte versetzt, und es scheint, als ob Eindrücke flandrischer und deutscher Kunst ihn begleitet hätten. Damit verbindet sich ein Interesse für orientalische Costüme, die er vielleicht in Constantinopel selbst, oder auch nur bei Bellini studirt hatte. Der Cyklus scheint mit der Ankunft der hl. Ursula in Köln begonnen zu haben: die Stadt ist als italienischer Hafenplatz gedacht und von römischen Soldaten belebt, während von links die Schiffe ankommen. Dann folgt die Berufung der Heiligen zum Martyrium. Unter einem Bogen steht sie, verzückt zum Himmel schauend, während Gott Vater sich ihr zuneigt, von Engeln umschwebt, welche die Martyrerkrone tragen. Das dritte Blatt ist der Traum der Heiligen, der sie mahnt, dem Prinzen ihre Hand zu reichen.

---

[1] Vasari III, 627 ss. Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 199 ff. Vasari gibt den Namen Carpaccio corrumpirt in Scarpaccia, ebenso Sansovino (Ven. descr. p. 30). In gleichzeitigen Memoiren heißt er Scarpaza. 1490 wird seiner zuerst als Maler gedacht. [2] Venedig Nr. 544.

[3] Cfr. Jacobus a Vorag., Leg. aur., cap. 158 (153), ed. Grässe. Anders die Erzählung im römischen Brevier.

Ohne den Gang der Erzählung zu beachten, folgen nun der Zeit nach: Der Abschied des englischen Prinzen von der Heimat, und Begrüßung mit seiner Verlobten, ein Doppelbild: Der König hat seinen Sohn bis an die Landungsbrücke begleitet und gibt ihm seinen Segen. Reiche Paläste mit vielem Volk beleben die Ufer. Höchst anschaulich sind dann die großen Ceremonienbilder, wie die englischen Gesandten als Brautwerber zu König Maurus kommen, der sie unter einer offenen Halle empfängt, während das Gefolge in der Vorhalle wartet; hinten die Aussicht auf einen weiten Platz, von Architekturen und Seegestade begrenzt. In einer kleineren Abtheilung neben der großen Halle sieht man den König nochmals, mit seiner Tochter berathend. Der Abschied der englischen Herren findet in einem getäfelten Saale statt und bildet eine weitere Composition; in ähnlicher Weise vollzieht sich die Ankunft der Gesandtschaft in England. Der Schauplatz ist nun nach Rom verlegt: Aus den Thoren der Engelsburg kommt der Papst mit großer Procession den Verlobten entgegen und spendet ihnen den Segen. Im Hintergrund Berge und der Tiber. Den Abschluß dieser Compositionen macht das Martyrium: Die Heilige und ihre Jungfrauen sind durch Pfeilschüsse getödtet, ihre Leiber werden unter Assistenz von Geistlichen als Reliquien ehrfurchtsvoll geborgen. Eine Vergleichung dieser anziehenden Schildereien mit denen Memlincs am Ursula-Kasten in Brügge liegt nahe. Während der nordische Maler zartes, inniges Seelenleben in geschlossenen, miniaturartig feinen Scenen darstellt, sehen wir hier in der glänzenden reichentwickelten Kunstsprache des Venezianers mehr die äußeren Seiten des Verkehrs innerhalb einer mächtigen Republik und Seestadt entwickelt.

Bewundernswerth erscheint in diesem Cyklus die Richtigkeit der Perspective. Alle Pläne der mit vielen Volksgruppen besetzten Compositionen sind deutlich auseinandergehalten; der Abstand der Bauten oder Schiffe macht sich klar bemerklich; das Raumgefühl gibt alles im Zusammenhang als Erlebtes und Geschautes wieder. Man wird deshalb leicht das Ungelenke und Harte mancher Figuren übersehen. Trotz der Fülle bleibt die Handlung doch übersichtlich und in den Schranken einer wohlüberlegten Licht- und Schattenführung, indes die Typen sich oft zu großartiger Charakteristik erheben, ja durch ihre kühnen Gesten an Signorelli erinnern. Außerdem erscheint Carpaccio als einer der bedeutendsten Architekturmaler, indem er die Massenwirkung niemals den Einzelheiten zum Opfer bringt.

Das technische Verfahren in diesen Bildern ist nun zwar Oelmalerei, aber doch noch mehr im Sinne der älteren Schule, ohne Anwendung von Lasuren und ohne die feine Durcharbeitung Giambellino's oder Antonello's. Der Fleischton ist röthlich, die Gewandung zwar straff und hart, aber doch verständig, zur Bewegung des Körpers passend.

Im Jahre 1501 erhielt Carpaccio vom Hohen Rathe den Auftrag zu einem Bilde für die Sala de' Pregadi im Dogenpalast, und die Zahlungen

waren so bedeutend, daß eine größere Aufgabe vermuthet werden kann. Zwischen 1502—1508 entstand ein Cyklus von friesartigen Bildern für S. Giorgio degli Schiavoni, Legenden der Schutzheiligen Dalmatiens und Albaniens darstellend, des Hieronymus, Georg und Trifonius, welche noch jetzt an ihrem ursprünglichen Platze sich befinden, da die Scuola di S. Giorgio den Fall der Republik überdauerte. Carpaccio nähert sich hier mehr dem Stile Bellini's und schildert wiederum höchst anziehend, breit und naturwahr. Hieronymus in seiner Zelle, noch jugendlich von Ansehen, gibt ein freundliches Genrebild; ernster und strenger ist die Darstellung seines Todes, eine Scene voll scharfer Charakteristik. Als Composition dürfte die Bekehrung der Heiden durch S. Georg am bedeutendsten sein, während der Kampf mit dem Drachen zu viel Realismus bietet. Am wenigsten befriedigt das Altarstück, eine Madonna, wie denn überhaupt das Andachtsbild die schwächste Seite bei Carpaccio ausmacht. Dies bestätigt sich angesichts des Christus mit Engeln, welche die Leidenswerkzeuge tragen, jetzt im Belvedere zu Wien, ein Bild von recht gewöhnlicher Haltung, mit trockenen Gestalten und rothem Fleischton. Aus dem Jahre 1407 stammt der hl. Thomas von Aquin, jetzt im Museum zu Stuttgart [1], aus dem folgenden der Tod Mariä, in der Galerie zu Ferrara. Er übertrifft die Darstellung Christi, für S. Giobbe gemalt, ein Werk, in dem Carpaccio an Kraft und Ebenmaß der Formsprache Giambellino fast erreicht, an innerem Gehalt aber übertroffen hat. Eine sehr charakteristische Leistung Carpaccio's ist auch das ‚Mahl zu Emaus' für S. Salvatore, einst unter Bellini's Namen [2]; energisch in der Zeichnung, klar im Ausdruck, großartig in Haltung und Geberden, verräth es noch Neigung zum morgenländischen Costüm. Der durchgehends rothe Fleischton wirkt einförmig und läßt die feine Scala Bellini's vermissen. Eine Reihe von Bildern aus dem Leben Christi, für die Scuola di S. Stefano gemalt, jetzt nach Berlin [3], Paris, Mailand und Stuttgart verstreut, schließt sich den früheren Cyklen legendarischer Erzählung an, ebenso die 1515 für den Rathssaal gemalte Indulgenz des hl. Marcus [4]. Das im selben Jahre entstandene Bild der Begegnung Joachims und Anna's, dabei die hll. Ludwig und Ursula, im Hintergrunde die Stadt mit dem Tempel [5], läßt trotz sorgsamer Behandlung, ebenso wie die ‚Marter der Zehntausend' [6], in mangelnder Energie des Ausdrucks und schwächerer Farbe entweder die Wirkung des Alters oder die Betheiligung von Schülern erkennen. Die spätesten beglaubigten Arbeiten Carpaccio's sind noch geringer; seine Thätigkeit können wir aus Inschriften von

[1] Stuttgart Nr. 28. [2] Venedig, Akademie.

[3] Berlin Nr. 23. Daselbst auch eine Madonna mit Heiligen, Nr. 14.

[4] Cadorin bei Gualandi, Mem., Ser. III, 92. Sansovino, p. 65. 333 s.

[5] Venedig, Akademie, Nr. 552.

[6] Ebendas. Nr. 559. Ueber die Marter der ‚Zehntausend' vgl. in den Zusätzen bei Jacobus a Vorag., Leg. aur., cap. 173 (178), ed. Grässe.

Bildern in Brescia, Pirano (Istrien) und Pozzale (bei Cadore) bis 1519 verfolgen, als Giorgione schon gestorben und Tizian in der Sala del Consiglio beschäftigt war. Der einzige Erbe seines Namens, Benedetto Carpaccio, ist aus einigen Bildern in Capo d' Istria und Triest als schwacher Maler[1] zu erkennen.

Als Schüler oder Nachahmer Carpaccio's betrachtet man Lazzaro Bastiani, der seit 1470 in Venedig selbständig auftritt[2] und in seinem ersten nachweisbaren Bilde, der Pietà in S. Antonino zu Venedig, ganz dem herben Realismus der Schule von Padua huldigt. In späteren Werken, so in dem 1484 gemalten Votivbilde für S. Donato in Murano, schmeidigt sich diese Roheit unter dem Einfluß venezianischer Vorbilder, obgleich Colorit und Zeichnung noch zurückbleiben. Die Krönung Mariä, von 1490, in Bergamo[3], die Geburt Christi und das Onufriusbild, beide in der Akademie zu Venedig, sind seine Hauptleistungen. Später malte er mit Mansueti und Diana für die Scuola di S. Giovanni. Diese beiden lehnen sich in geschickterer Weise an Bellini und Carpaccio an, als Lazzaro Bastiani. Der erstere nennt sich übrigens auf seinem 1494 für die Scuola di S. Giovanni gemalten Bilde ausdrücklich Schüler Bellini's. Seine Entwicklung ist aus der ‚Anbetung der Könige', in der Galerie zu Padua, und den späteren Arbeiten für S. Giovanni und die Scuola di S. Marco zu verfolgen. Ist das erstgenannte Bild noch hart und unfrei, so gibt er sich in den legendarischen Compositionen als Nachahmer Bellini's und Carpaccio's zu erkennen, schildert Ort und Zeitgenossen nicht ohne Geschick, aber ohne Originalität, ahmt auch die Sonderbarkeiten und Einfälle des Carpaccio mit Uebertreibung nach: so sehen wir eine Darstellung der Geburt Christi, jetzt in der Galerie zu Verona, mit allerlei Thieren überladen. Das Colorit bewegt sich in schroffen Gegensätzen.

Benedetto Diana kennen wir nur als Genossen des Carpaccio und Mansueti in den Arbeiten für S. Giovanni. Bezeichnend für seine Richtung ist die thronende Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Venedig[4], welche an vielen Härten und derber Formgebung leidet. Seine frühen Bilder wurden deshalb unter die Producte der Paduaner eingereiht.

Marco Marziale scheint am meisten die Einwirkung deutscher Kunst erfahren zu haben; vielleicht hat er auch Dürer ausgebeutet, wie die Darstellung im Tempel, zu S. Giobbe, von 1499, erkennen läßt. Die Figuren sind hart und empfindungslos, die Technik ist mühsam. Von 1506 haben wir eine Darstellung Christi mit den Jüngern zu Emaus, jetzt in der Akademie (Venedig), von 1507 eine Wiederholung des Gegenstandes im Museum zu Berlin, mit deutschem Gepräge.

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 221.

[2] Cicogna, Iscr. Ven., VI, 954. Ridolfi, Marav., I, 66. Zanetti, Pitt. Ven., 41.

[3] Sammlung Lochis-Carrara. [4] Venedig Nr. 580.

Cima da Conegliano. Vincenzo Catena.

Giovanni Battista, mit dem Beinamen Cima, ist zu Conegliano im Trevisanischen geboren, wanderte nach Venedig und bildete sich unter Luigi Vivarini, dann unter dem Einfluß des Antonello, namentlich des Giambellino, zu einem tüchtigen Maler aus [1].

Die Galerie von Vicenza besitzt sein frühestes Bild, von 1489, eine thronende Madonna unter einer Weinlaube, mit Jacobus und Hieronymus. Wir lernen ihn hier als einen ernsten, gefühlvollen Maler schätzen, der mit sicherer Zeichnung gute Verhältnisse und saubere Durchführung vereinigt. Das Bild läßt noch Tempera erkennen, doch hat Cima in Venedig sich bald der neuen Malweise bemächtigt, wie das Bild des hl. Johannes, mit Petrus, Marcus, Hieronymus und Paulus zur Seite, in der Akademie zu Venedig [2] darthut. Die Formgebung ist hier etwas trocken und eckig, das Technische noch unvollkommen. Die Pietà in der Akademie [3] zeigt schon freiere Auffassung und einen kräftigeren Vortrag der Oelfarbe. Schnell entfaltet sich nun Cima's Talent, dies ergeben das schöne Altarstück von 1492 im Dom zu Conegliano und die Taufe Christi, von 1494, in S. Giovanni Bragora zu Venedig. Auf ersterem sieht man innerhalb einer reichdecorirten Apsis, mit Fensterkranz und Mosaik, die thronende Madonna, daneben Heilige, an den Stufen des Thrones zwei musizirende Engel; das zweite ist die Taufe Christi: Der Erlöser steht mit ergebenem Ausdruck im Fluß, rechts der magere Johannes, am anderen Ufer drei aufwartende Engel mit den Gewändern. Oben die Taube und eine Engelschaar auf leichtem Gewölk, im Hintergrunde die Alpen, Cima's heimatliche Berge, die er mit Vorliebe auf seinen Bildern anzubringen pflegt. In dem Madonnenbilde nähert er sich schon den Typen Bellini's, auch die Taufe schließt sich an das Vorbild in Vicenza an. Trefflich wirkt das Colorit, namentlich der feurige Gesammtton im Bilde der Taufe. Sein Vortrag ist gediegen, plastisch, aber härter als der Bellini's, dessen Farbenzauber blühenden Fleisches, mit goldigem Schimmer und zarten Reflexen, ihm fremd bleibt. Kräftige Abgrenzung von Licht und Schatten, emailartiger Schmelz des Auftrags nähern ihn eher den Lombarden. Durch ernstes, getragenes Wesen seiner Personen eignet er sich besonders zum Maler der Andachtsbilder, und seine Madonnen haben einen Zug von Einfalt und Würde an sich; wenig befriedigt das zumeist ganz nackte Christuskind. Er zeichnet mit anatomischer Kenntniß; beim Costüm sind die Faltenlagen zwar etwas hart und eckig, aber mit Verständniß für die Bewegung entworfen.

---

[1] Vasari III, 645. Es scheint, daß Cima bis 1517 gelebt hat. Milanesi nennt ihn den Masaccio der venezianischen Malerei: ‚quindi l'artista più grande che essa abbia avuto nel quattrocento.' Crowe und Cavalcaselle V, 1, 241 ff. Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 363 ff. Ticozzi (Dizionario biogr. artist.) läßt ihn 1460 geboren sein.

[2] Venedig Nr. 74. [3] Ebendas. Nr. 429.

Im Carmine zu Venedig finden wir eine Anbetung des Kindes, mit Nebengruppen, in reizvoller Landschaft; die Galerie zu Parma besitzt eine Maria, mit Michael und Andreas, in ähnlicher Umgebung [1]. Beide Werke zeigen den Künstler in voller Reife seines Talentes und im Besitz gediegener Technik. Ein weiteres großes Altarbild für Parma, in der Galerie daselbst, ist durch schöne Gruppirung und lebensvolle Charakteristik ausgezeichnet.

Diesen Werken schließt sich eine für S. Domenico in Parma gemalte, im Louvre befindliche Madonna mit Heiligen an, auch die Pietà in der Galerie zu Modena.

Es erscheint nun eine Reihe größerer Altarbilder, bei denen Cima nichts an sorgfältiger Behandlung vermissen läßt, so die drei Stücke in der Brera, ein Petrus Martyr [2], zwischen Nicolaus und Augustin in einer Nische stehend, mit herrlicher Landschaft, das einzige von Vasari genannte Bild des Meisters; der büßende Hieronymus, dort unter Basaiti's Namen; dann der thronende Petrus, umgeben von Johannes Baptista und Paulus, ein mächtiges Bild voll kühner Charakteristik.

Die zahlreichen Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde, so jene in der Nationalgalerie zu London [3] und im Städel'schen Museum zu Frankfurt [4], in Dresden, Berlin [5] (Wiederholung des ersten Bildes in London), S. Petersburg und Venedig [6], sind von verschiedenem Werth, theilweise von geringer, wenig idealer Bildung.

Mit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts begegnet uns in dem Bilde des ungläubigen Thomas [7] eine treffliche Composition von leuchtender Farbenpracht. Dem Stil Bellini's nähert sich in breiter Formgebung die thronende Madonna, mit sechs Heiligen, in der Akademie zu Venedig [8]. Die spätesten echten Signaturen der Bilder reichen bis 1508.

Antonio Maria da Carpi, ein untergeordneter Maler, präsentirt sich auf dem einzigen beglaubigten Werke, in Privatbesitz bei Bergamo, als entschiedener Nachahmer des Cima de Conegliano, mit schwacher Empfindung und inhaltlosem Colorit [9].

Vincenzo di Biagio, genannt Catena, stammt aus Treviso und hat sich wohl in seiner Heimat die Anfänge der Kunst zu eigen gemacht [10]. 1495 ist er dann als ‚Vincenzo von Treviso' unter den Gehilfen im Saale des Großen Rathes thätig und empfängt als solcher ein geringes Einkommen. Seine Bilder verrathen Mangel an Originalität, doch zog er als Nachahmer

[1] Mit falscher Signatur des Leonardo da Vinci.
[2] Mailand Nr. 96 (172); 126 (324); 189 (290). [3] London Nr. 634. 300.
[4] Frankfurt Nr. 19. [5] Berlin Nr. 17. [6] Venedig, Akademie, Nr. 421.
[7] Ebendas. Nr. 456. [8] Ebendas. Nr. 582.
[9] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 259.
[10] Vasari III, 643. Crowe und Cavalcaselle V, 1, 259 ff. Vielleicht war der ältere Hieronymus von Treviso sein Lehrer.

der Bellini die öffentliche Aufmerksamkeit hinlänglich auf sich, um einigen Ruf zu erwerben. Aus seiner frühen Zeit stammen drei Votivbilder: die Darstellung im Tempel, in der Galerie zu Padua; eine Madonna mit Heiligen, in der Royal Institution zu Liverpool, und eine Trinität, in S. Simeone zu Venedig. Zähe Umrisse, trübes Colorit, unklarer Faltenwurf, kleinliche Typen sind ihnen eigen; dabei erscheint jedoch die Behandlung der Stifterfiguren höchst naturwahr, sorgfältig und ansprechend. Die Trinität leidet an mumienartiger Trockenheit des Fleisches. In seinem dem Bellini nachstrebenden Eifer kommt nun Catena etwa dem Mansueti oder Basaiti nahe, ohne sie ganz zu erreichen. Mit dem Eintritt ins sechzehnte Jahrhundert erweitert sich seine Geschicklichkeit. So zeugt das für den Dogen Loredano gemalte Votivbild für die Kapelle im Dogenpalast, welches Bellini's Altarstück der Kirche degli Angeli in Murano nachahmt, zwar nicht von originaler Lebendigkeit, aber von erfolgreichem Studium jenes großen Meisters. In dem Bildniß des Dogen hat Catena dann an Naturbeobachtung das Mögliche geleistet, so daß sein Original in Bergamo dem Gentile Bellini und die Dresdener Copie dem Giovanni zugeschrieben worden ist. Bei größeren Altarbildern tritt aber immer wieder der Mangel an Originalität und Frische hervor, so auf dem Bilde der hl. Christina in S. Maria Mater Domini (Venedig), wo Catena sich an gewisse Vorbilder anlehnt und sie ausnutzt. Das Beste sind immer die Portraitfiguren. So finden wir im Belvedere zu Wien das Brustbild eines Mannes, im Museum zu Berlin [1] das Portrait des Raimund Fugger, vielleicht seine beste Leistung und in Oeltechnik gemalt. Als letzte Stufe der Entwicklung haben wir dann jene zu betrachten, wo der Maler nicht erfolglos dem Bellini und Giorgione nachgeht. Charakteristisch dafür ist das in der Nationalgalerie zu London befindliche große Votivbild der thronenden Madonna mit dem Kinde, dem hl. Joseph zur Seite, und von einem Ritter im Harnisch und Turban verehrt, während ein Knappe das Roß am Zügel hält [2]. Das Portrait des Ritters zeigt hier dieselbe Technik, wie jenes im Berliner Museum. Den Verfall in Catena's Richtung bekundet die Geißelung Christi, in der Akademie zu Venedig [3], vielleicht unter Beihilfe von Gesellen vollendet. Aus einem Briefe Bembo's an Lippomano [4] in Rom können wir übrigens entnehmen, daß im Jahre 1525 die Kraft des Malers bedenklich geschwunden war. Catena's letztes Testament ist von 1531, worin er sich als krank bezeichnet, so daß sein Tod nicht lange darauf erfolgt sein muß [5].

[1] Berlin Nr. 32. In Dresden wäre, nach Lermolieff (Die Werke ꝛc., S. 179), die heilige Familie (Nr. 46) ein echtes Bild, dagegen die Madonna mit Heiligen (Nr. 211) ein Werk des Trevisaners Francesco Bissolo.

[2] London Nr. 234. [3] Venedig Nr. 52.

[4] Bembo, Opere, Milano 1809, V, 253.

[5] ‚Egrotus et in lecto jacens' nennt er sich. Vgl. die Auszüge aus dem Archivio Notarile in Venedig, bei Crowe und Cavalcaselle V, 1, 271, Note 84.

Marco Basaiti[1] wurde schon als Eleve des Alvise Vivarini genannt, der nach dem Tode seines Meisters dessen schönes Altarbild, die Glorie des hl. Ambrosius in S. Maria de' Frari, vollendete. Er hatte zwei Figuren der rechten Seite, Hieronymus und Augustin, dann vier zur Linken und die zwei musizirenden Engel hinzuzufügen. Basaiti's Zeichnung ergibt sich als härter und trockener, das Colorit als weniger transparent und von tieferen Schatten begleitet. Noch mehrere Jahre lang hielt er an der Technik der Muranesen fest, wie die drei Bilder in der Akademie zu Venedig beweisen: der todte Christus, von zwei Engeln gestützt, und zwei Heilige[2]; auch noch die Berufung des Jacobus und Johannes von 1510, in der Akademie, und Christus am Oelberg, aus demselben Jahre, ebendaselbst, beide bezeichnet[3]. Der neuere Stil macht sich hier zwar geltend, doch sind auf ersterem Bilde die Figuren ungelenk und höheren Lebens bar. Auch das andere Werk, für S. Giobbe, erhebt sich nicht über eine genrehafte Auffassung. Der Typus Christi ist weihelos und unbedeutend, der Farbenkörper stumpf, nur Licht- und Schattenführung befriedigen. Ziemlich leer, aber von glatter Behandlung ist die Madonna in der Galerie zu Padua, während das Erlöserbild in der Ambrosiana zu Mailand milden Ausdruck mit leichtem Vortrag verbindet. Der hl. Sebastian, in der Galerie Doria zu Rom[4], präsentirt sich in gespreizter Haltung, die sich auf der Wiederholung des Motivs im Berliner Museum ebenfalls vorfindet. Ebendaselbst die Glorie Johannes' des Täufers, ein viertheiliges Altarstück, mit Hieronymus, Franciscus, und einer Landschaft im Hintergrunde, oberhalb Maria mit Kind, verehrt von Anna und Veronica[5].

Mit dem Jahre 1515 verliert sich auf den Bildern Basaiti's der undurchsichtige, olivenartige Fleischton und macht einem lichteren Auftrage Platz, zugleich löst sich die Schärfe der Conturen und verschmelzen die Uebergänge zum Schatten bis zur Unbestimmtheit. In dieser veränderten Technik ist die Wiederholung der ‚Berufung des Johannes und Jacobus' gemalt, der wir im Belvedere zu Wien begegnen. Zugleich bemerkt man in den Landschaften Anklänge an Palma und Giorgione. Hätte man die Reihe seiner Bilder zu classificiren, würde man demnach geneigt sein, sie zwei verschiedenen Händen zuzuweisen, der einen die trockenen Gebilde aus Vivarini's Schule, der anderen jene von Bellini'scher Farbenpracht und weichstem Vortrage der Malerei. In beiden Richtungen kann jedoch Basaiti bloß als Nachahmer in Betracht kommen.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 273 ff. [2] Venedig Nr. 4. 7.

[3] Venedig Nr. 31. 534. In München findet sich (Cab. 18, Nr. 1129) eine Kreuzabnahme, welche Morelli als Jugendwerk Basaiti's und wohl mit Recht bezeichnet. Ein anderes Bild daselbst (Saal 9, Nr. 559), Maria mit Kind, Johannes und Sebastian nebst Donator, welches der Schule des Giambellino verliehen ist, haben auch Crowe und Cavalcaselle dem Basaiti zuerkannt. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 14 f.

[4] Rom, Pal. Doria, Zimmer 11, Nr. 80. [5] Ebendas. Nr. 37. 20.

Neben Cima und Catena stammt noch eine Zahl von Schülern und Nachfolgern der Bellini aus dem Festlande Venedigs, welche durch zeitweise Thätigkeit in der Heimat jene der späteren Renaissance angehörigen Schulen zu Brescia, Bergamo, Vicenza und im Friaul begründeten. Einer der begabtesten Nachfolger der Bellini ist ein Bergamaske, Andrea Previtali, der am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts Venedig aufsuchte und nach mehrjährigem Aufenthalt bei Giambellino sich im Jahre 1515 wieder in der Heimat niederließ. Sein frühestes Bild ist eine Madonna von 1502, im Privatbesitz zu Padua [1], so daß wir das Geburtsjahr des Malers um 1480 zu suchen haben. Die Auffassung ist nicht ohne Anmuth, der Vortrag der Malerei noch unfrei, die Signatur bezeichnet Andrea als Schüler Bellini's. Es folgt dann eine Reihe von Bildern, die sich nicht immer mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen lassen, da sie Bellini's Namen tragen. Vermuthlich hat Andrea den Meister damals bei Ausführung zahlreicher Aufträge unterstützt. Als Schüler Bellini's bezeichnet er sich dann wieder auf einem kleinen Bilde der thronenden Madonna, mit den hll. Sebastian und Antonius, von 1506, in der Galerie zu Bergamo, welches harmonisches Colorit, aber etwas geringe, bäuerliche Typen aufweist, und auf dem Verkündigungsbild in S. Maria del Meschio zu Ceneda, welches sich durch eine gewisse Frische der Auffassung und fein verschmolzenes Colorit auszeichnet. Von 1510 stammt das mit ‚A. Bergomensis' bezeichnete, also noch zu Venedig gemalte Bild der Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, in der Galerie zu Dresden [2]. Erst gegen Ende dieses Jahres hat er Venedig verlassen. Bei großen, figurenreichen Altarbildern zeigt sich die Schwäche des Malers, so bei dem der Verherrlichung Johannes' des Täufers mit Heiligen, unter einem Porticus, mit schöner Landschaft im Hintergrund, in S. Spirito zu Bergamo, welches den Namen Andrea Previtali an sich trägt. Von 1511—1525 sind alle Bilder dieses Künstlers mit ‚Andreas Previtalus' bezeichnet [3], ein Beweis, daß er sich während jener Zeit in Bergamo aufhielt. Das letzte bezeichnete Werk trägt die Jahreszahl 1525 und ist auf dem fünften Altar rechts, in der Kirche S. Spirito zu Bergamo, befindlich. Die obere Abtheilung gehört aber nicht dem Previtali zu, sondern dem Bergamasken Agostino da Caversegno, Schüler und Nachahmer des Lorenzo Lotto. Die Pest hatte zwischen 1524—1525 viele Opfer gefordert, und vielleicht ist auch Previtali derselben erlegen, so daß die untere Hälfte dieses Altarwerkes als seine letzte Arbeit zu betrachten ist. Er zeigt sich stets als ein getreuer, fleißiger und gewissenhafter Schüler und Nachahmer des Giambellino, etwas eintönig und leblos in seiner Darstellung,

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 287. Den venezianischen Chronisten scheint Previtali unter dem Namen Cordeliaghi und Cordella bekannt gewesen zu sein.

[2] Dresden Nr. 2388. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 208.

[3] Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 208, Anm. 1) bemerkt, er habe im Hause Terzi zu Bergamo ein Madonnenbild, ‚Andreas Previtalus, 1511' bezeichnet, aufgefunden.

trefflich dagegen in der Farbe und anmuthig in seinen Landschaften. Als um 1515 Lorenzo Lotto in Bergamo sich niederließ, um sein großes Altarbild für die Dominikaner auszuführen, trachtete Previtali diesen nachzuahmen: so sind die drei kleinen Rundbilder in der Sacristei des Domes daselbst Theile einer Predella des großen Altarbildes von Previtali in der ersten Kapelle rechts, vom Jahre 1524, und die Bilder der Geburt Christi und der Kreuzigung, in der zweiten Sacristei von S. Redentore zu Venedig, nicht Arbeiten Lotto's, sondern Andrea's [1]. Der Anonymus des Morelli fand kein einziges Werk dieses Malers in den Sammlungen der Kunstfreunde zu Venedig, ein Zeichen, daß er doch erst später Anerkennung gefunden haben kann. Uebrigens übte er auf die Lokalschule von Bergamo nur geringen Einfluß, da ihm Erfindungskraft und Originalität mangelten [2].

Als einer der besseren Schüler Bellini's ist Pier Francesco Bissolo, angeblich in Treviso geboren, zu nennen, welcher 1492 neben Catena und Marco Marziale im Saale des Großen Rathes thätig war [3]. An vielen Bildern seines Meisters mag er Antheil haben. Er ist eine dem Zarten, Weichlichen geneigte Natur, etwa wie Spagna unter den Umbriern. Seine Glorie der hl. Eufemia, im Dom zu Treviso, ein Votivbild; die Auferstehung Christi, im Museum zu Berlin; die Verherrlichung der hl. Katharina von Siena, aus S. Pietro Martire in die Akademie zu Venedig übertragen, lassen dies erkennen. Letzteres Bild dürfte als das Hauptwerk des Malers zu gelten haben und ist in seiner religiösen, ernsten Stimmung nicht ohne Reiz, verräth aber schon ganz die Richtung der neueren Kunst.

Wir besitzen dann noch folgende Bilder: Christus, umgeben von den Aposteln Petrus, Paulus und Jacobus, legt der hl. Katharina, welche im Dominikanerhabit vor ihm kniet, die Dornenkrone aufs Haupt; links der Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias, und Magdalena, betend, oben Gott Vater mit ausgebreiteten Armen, von Cherubim umkränzt, im Hintergrund eine weite Landschaft mit kleiner Staffage.

Die letzten Nachrichten über den Maler datiren von 1530. So lange konnten sich inmitten der neuen, durch Giorgione und Tizian begründeten Richtung Nachzügler der älteren Kunstweise erhalten; freilich suchen sie den religiösen Ernst und die fromme Stimmung der älteren Zeit durch ein mehr äußerliches, weichliches Gebahren zu ersetzen.

Zwei andere Bergamasken, Francesco und der jüngere Girolamo da Santa Croce, späte Schüler Bellini's, bleiben bis gegen die Mitte des

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 210, Anm. 1.

[2] Vgl. über ihn Tassi, Vite de' pittori, scultori ed arch. Bergamaschi, Bergamo 1798, vol. I.

[3] Gaye II, 71: ‚Francesco Bissuol depentor, comenza el suo salario adì 5 novembrio 1492; à ducati 2 al mexe, a lano 24.' Vgl. noch Federici, Memorie Trevig., I, 229.

sechzehnten Jahrhunderts in alterthümlicher Weise thätig. Von Francesco stammten die thronende Madonna in S. Pietro Martire zu Murano und das große Nolimetangere in der Akademie zu Venedig, von 1513[1]. Girolamo ist der Autor eines Bildes mit Heiligen, von 1520, in S. Silvestro daselbst, und eines heiligen Abendmahles in S. Martino.

Noch geringer sind Marco Belli, der Autor einer Darstellung Christi, in der Galerie zu Rovigo[2], welche sich als Copie nach Bellini erwiesen hat, und worauf er sich als Schüler desselben bezeichnet, auch Andrea Busati, von dem wir in der Akademie zu Venedig einen thronenden Marcus mit Andreas und Franciscus, vom Jahre 1510[3], und eine Heiligenfigur in der Galerie zu Vicenza besitzen. Bartolommeo da Venezia stellt sich in einem Madonnenbilde, von 1505, der Galerie zu Bergamo[4] angehörig, ferner in einem Portrait des jugendlichen Grafen Martinengo, von 1530, in der Londoner Nationalgalerie[5], als ein sorgfältiger, aber wenig begabter Techniker dar. Vielleicht ist er mit jenem Bartolommeo da Venezia identisch, dessen Aufenthalt in Ferrara von 1473—1521 urkundlich beglaubigt ist. Pasqualino, ein unbedeutender Maler, ist aus einem Madonnenbilde im Museo Correr, von 1496, als ärmlicher Colorist zu erkennen[6].

Als Dürer aus Venedig an seine Freunde schrieb, es gebe daselbst Maler, welche seine Bilder nachahmten, hat er vermuthlich an Marco Marziale gedacht, vielleicht auch an Nicolaus und Jacobus de Barbaris, die keineswegs Deutsche von Geburt oder Herkommen waren. Von Nicolaus ist im Palazzo Mocenigo ein hart und trocken gemaltes Bild vorhanden: Die Ehebrecherin vor Christus, dem sich ein stilgleiches in der Galerie zu Padua anreiht: Maria in einer Landschaft, umgeben von mehreren Heiligen[7]. 1516 hat Nicolaus im Kloster zu Montecassino eine Zahlung erhalten[8] für Vollendung einer künstlerischen Arbeit. Der Maler Jacopo de' Barbari aus Venedig, ein Schützling jener Patricierfamilie, auch der Meister mit dem Mercurstabe genannt, den er wohl in Bezug auf die Handelsgröße seiner Vaterstadt im Auslande gebrauchte, um sich als Venezianer zu bekennen, war eine in Nürnberg beliebte Persönlichkeit. Sein Andenken hat sich daselbst unter dem Namen Jakob Walch, d. i. der Wälsche oder Italiener, erhalten. Dürer stand bereits früher in Beziehungen zu diesem Meister, die nicht ohne Einfluß auf seine Kunstthätigkeit blieben. Als er nach Venedig kam, war Jacopo nicht mehr zugegen; denn Dürer schreibt an Pirkheimer: ‚Auch lasse ich Euch wissen, daß viel bessere Maler hier sind, als da draußen Meister Jakob ist;

[1] Venedig Nr. 558. [2] Rovigo Nr. 80. [3] Venedig Nr. 404.

[4] Lochis-Carrara Nr. 209.

[5] London Nr. 287. Gutes Portrait von düsterem Ton.

[6] Venedig Nr. 35. Hintergrund Landschaft, auf dem Zettel die Inschrift: ‚Pasqualinus Venetus'.

[7] Padua Nr. 481. [8] Caravita, Codici ed Arti a Montecassino, III, 16.

aber Anton Kolb schwüre einen Eid, es lebe kein besserer Maler auf Erden, als Jakob. Die anderen spotten seiner; sie sagen: wäre er gut, bliebe er hier ꝛc.'[1] Ferner berichtet Dürer in seinem Tagebuch der niederländischen Reise, wie er in Mecheln bei Frau Margareth, der Regentin der Niederlande, einen Besuch gemacht, wo er außer 40 Bildchen in Oelfarben noch andere gute Werke von Johannes (van Eyck) und Jakob Walch sah. ‚Ich bat die hohe Frau um Meister Jakobs Büchlein, aber sie sagte, sie hätte es bereits ihrem Maler versprochen.' Seit 1510 stand Jacopo nämlich als Hofmaler in Diensten Margaretha's von Oesterreich, wo er schon 1516 als verstorben angeführt wird[2]. In einem Entwurf zum Vorwort seiner an Pirkheimer gerichteten Widmung der Proportionslehre bezeichnet auch Dürer den Jacobus von Venedig ‚als einen lieblichen Maler, dem er in seiner Jugend Mittheilungen über Verhältnisse und Maße des menschlichen Körpers verdanke und der ihn zu eigenen Studien anregte'[3].

Von Jacopo's Bildern in Venedig berichtet der Anonymus des Morelli: ‚Auch sind dort noch Werke des Barbarino von Venedig, der nach Deutschland und Burgund gegangen war, und der vieles nach jener Art producirt hat.'[4] Das Museum in Augsburg besitzt ein mit ‚Jac. de Barbaris 1504' signirtes Stillleben: Waffenstücke, ein Rebhuhn und ein Pfeil, nebst Handschuhen, von sauberer Technik; das Museum in Weimar einen Christuskopf, mit dem Mercurstab (Caduceus) bezeichnet. Das Antlitz, in Vorderansicht gehalten, von langem, blondem Haar umrahmt, nähert sich, wie man trotz starker Beschädigung zu erkennen vermag, dem deutschen oder flämischen Typus. Der feine rosige Ton, der in den Halbtönen gestrichelte Vortrag weisen auf nordische Technik. Andere Bilder von ihm finden sich in der Dresdener Galerie, so der segnende Christus, noch 1867 dem Lucas von Leyden zugemuthet; die hll. Katharina und Barbara, als Werke eines unbekannten Malers angeführt, in Wirklichkeit Seitenflügel eines Triptychons von Jacopo de' Barbari. Diese drei Bilder, namentlich aber die beiden Heiligenfiguren, tragen einen venezianisch-deutschen Charakter an sich und dürften wohl diesseits der Alpen entstanden sein[5]. Bei allen dreien findet sich ein halb-

[1] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher, Wien 1872, S. 6 u. 187. Harzen im Archiv f. d. zeichnenden Künste, I, 210. Grimm, Ueber Künstler, II, 141. A. v. Zahn, Jahrbuch f. K., I, 14. Anton Kolb war einer der angesehensten Kaufherren der deutschen Colonie in Venedig. Seine nahen Beziehungen zu Jacopo ergeben sich daraus, daß er dessen Ansicht von Venedig (aus der Vogelperspective) mit Privileg der Signorie herausgab und verlegte. Der Holzschnitt von 1500 wurde lange Dürer zugeschrieben. Cicogna, Iscriz. Ven., IV, 647.

[2] Delaborde, Inventaire des Tableaux de Marguerite d' Autriche, Paris 1850, p. 24: N. 129: ‚La portraiture de Madame, fort exquisite faite de la main de feu maistre Jacques.' Unter ‚ihrem Maler' in Dürers Notiz ist Bernard van Orley zu verstehen. [3] v. Zahn im Jahrbuch, I, 14. [4] Ebendas. S. 102.

[5] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 168 f. Nr. 1802. 1803. 1804.

geöffneter Mund, eine runde Schädelbildung, ein scharf hervortretendes oberes Augenlid, ein klobiger Daumen; auch sind diesen Figuren schmiegsame Langfalten und den Frauen allzulange Gliedmaßen eigen. Nach diesen Stileigenthümlichkeiten war Morelli geneigt, dem Jacopo auch noch die auf einem Delphine stehende Galathea, in derselben Galerie, zuzuerkennen, welche allerdings sehr überschmiert ist[1], sowie das Portrait eines Venezianers in der Sammlung zu Bergamo. Ein echtes Bild des Jacopo dürfte auch das Bildniß im Belvedere zu Wien[2] sein, dort altflorentinisch genannt, welches einen jüngeren Mann in venezianischer Tracht vorstellt und in jener Technik gemalt ist, die Antonello da Messina nach Venedig brachte. Auch hier finden sich die Merkmale des halbgeöffneten Mundes, hervortretenden oberen Augenlides, gleiche Behandlung des Haares, wie auf jenen erstgenannten Bildern. Die bekanntesten Kupferstiche des ‚Meisters vom Mercurstabe' datiren zumeist aus Nürnberg und Brüssel, gehören daher den letzten zwanzig Jahren seines Lebens an. Jacopo hat außerdem noch Zeichnungen für Kupferstecher und Formschneider geliefert.

Derselbe mag also zwischen 1440—1450 zu Venedig geboren sein, wurde später von Giambellino, besonders aber von Antonello beeinflußt und tritt um 1490 seine erste Reise nach Deutschland an. Dürer war damals etwa 19 Jahre alt, und Hans von Kulmbach, den man als Lehrling Jacopo's betrachtet, da er alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben nachahmt, zählte 13—14. Vermuthlich war nur die Erlernung der Stecherkunst bei Wohlgemut die Ursache von Jacopo's Reise, denn die meisten seiner Blätter sind in Nürnberg oder Brüssel entstanden. In den Jahren 1500—1504 ist Jacopo's Aufenthalt in Nürnberg urkundlich beglaubigt[3], und zwar hat er daselbst von Amts wegen seinen Wohnsitz als Hofmaler und Illuminist Maximilians, der ihm mittelst Dienstbriefs vom 8. April 1500 zu Augsburg diese Stelle mit einem Gehalt von 100 Gulden verlieh[4]. Bei Empfang einer Zahlung in Nürnberg wird er übrigens als ‚wälscher Maler' bezeichnet. Anfangs 1504 erfolgt die Entlassung aus seinem Verhältniß. Später finden wir ihn in Diensten des Grafen Philipp, des natürlichen Sohnes Herzog Philipps von Burgund[5], für den er in Gemeinschaft mit Mabuse arbeitet, indem sie das Schloß Zuytborch mit Malereien versehen. Seit 1510 lebt dann Jacopo im Dienste der Erzherzogin Margarethe als ‚valet de chambre et peintre attaché à la princesse'. In demselben Jahre unterzeichnet er eine

---

[1] Dresden Nr. 28.

[2] Wien, 4. Saal, Nr. 36. In Berlin ein bez. Bild bei H. Lippmann.

[3] Thausing, Dürer, I, Kap. X, S. 289 f. Ephrussi in der Gazette des beaux arts, 1876.

[4] Der Erfolg des kolossalen Planes von Venedig mag wohl die Ursache gewesen sein, daß Maximilian ihn 1500 in seine Dienste nahm. Vgl. Thausing, Dürer, I, 294.

[5] Geldenhauer, Vita Phil. Burgundi Ep. Ultraj., bei Freher, Rerum Germ. Script., III, 184. Vgl. auch Galichon in der Gazette des b. a. XI, 311 u. 445.

Empfangsbestätigung in italienischer Sprache [1]. Wie angesehen er bei Margaretha blieb, ersehen wir daraus, daß sie ihm am 1. März 1511 ‚in Anbetracht der treuen Dienste, die unser vielgeliebter Maler Jacopo de' Barbari als solcher und sonst geleistet hat', eine jährliche Pension von 100 Livres verleiht.

Den Einfluß des bellinesken Stiles zeigen auch die Maler von Ravenna, so Niccolò Rondinello, von dem zwei Madonnenbilder im Palazzo Doria zu Rom sich finden. Geringere Talente daselbst sind Benedetto Coda, Francesco und Bernardo Cotignola.

G. Der Süden Italiens. Die Miniaturmalerei zur Zeit der Frührenaissance.

In Unteritalien, welches dem geistigen Leben des übrigen Landes ferner stand, hat es auch die Malerei in dieser Periode nicht zu selbständigem Wachsthum bringen können. Begünstigt von der Ueppigkeit der Natur, ist hier der Volksgeist einer weichlichen Erschlaffung verfallen und ließ, wie im politischen Leben, so auch in der Cultur fremde Herrschaft über sich ergehen. Immerhin war der Hof der Anjou kunstliebend genug, um das Bedürfniß nach monumentalen Werken zu empfinden, und die ersten Kräfte des Trecento, Giotto und Simone di Martino, wurden berufen, ihm zu genügen. Nicht spurlos ging diese Wirksamkeit vorüber — denn die Fresken der Incoronata mögen einem dortigen Maler entstammen —, aber jener Antrieb genügte doch nicht, eine einheimische Schule zu gründen. Daher finden sich denn immer wieder fremde Künstler ein, so 1371 Nicolaus Tommasi, der eine Tafel für S. Antonio Abate malte und ein Nachzügler Giotto's war; dann Petrus Dominici aus Montepulciano, auf einem Madonnenbilde von 1420 genannt; Leonardus de Bisuccio aus Mailand, in S. Giovanni a Carbonara thätig [2], und Johannes de Francia, welcher 1432 ein Altarbild für den Dom in Trani lieferte. Alle diese Werke sind jedoch in der absterbenden Formwelt des Trecento gehalten.

Unter der Regierung Alfonso's war der Geist des Humanismus nach Neapel gedrungen; aber, wie die Urheber classischer Bildung, so waren auch jene der Kunst aus nördlichen Gegenden herbeigerufen worden. Die unter ihm errichteten glänzenden Bauten verdankten lombardischen und toscanischen Meistern ihr Dasein, so der Triumphbogen von 1443, später die Porta Capuana. Die hier thätigen Maler kamen nach wie vor aus Toscana oder Umbrien, und in gewissen Kreisen war zumal das Interesse für flandrische Producte der Malerei verbreitet. Vergeblich suchte der lokale Patriotismus

[1] Sonderbarerweise haben Passavant, im Peintre-graveur (III, 134), und Harzen, im Archiv für die zeichnenden Künste (I, 210), den Jacopo für einen Deutschen angesehen. Ebenso noch Burckhardt im Cicerone (II, 2, 643).

[2] Crowe und Cavalcaselle I, 271. Am Grabmal der Kapelle des Giovanni Carracciolo.

und die Eitelkeit der Südländer eine einheimische Künstlergeschichte[1] nachzuweisen, denn dieselbe hat vor der Kritik nicht bestanden. Die Maler Colantonio del Fiore[2], Antonio Solario, genannt il Zingaro, Simone Papa und andere sind nur mythische Persönlichkeiten, deren Namen mit keinem der vorhandenen Bilder in Verbindung stehen. Die Brüder Piero und Polito Donzelli, die, nach Vasari, im Palazzo di Poggio gemalt haben, waren Florentiner; der zweite wird sogar unter den Lehrlingen des Neri di Bicci urkundlich aufgeführt. Eine Unzahl mittelmäßiger und schlechter Bilder im Museum zu Neapel, die dortige Schule vertretend, sind unter flandrischem Einfluß entstanden, oder Nachahmungen dieser Richtung. So finden wir da den Hieronymus mit dem Löwen, den man einst Hubert van Eyck zuschrieb[3]; den Erzengel Michael, mit zwei Heiligen und knieendem Stifterpaar, lebensgroße Figuren in einer Landschaft, von ähnlichem Typus. Derartige Bilder sind auch das Altarwerk in S. Lorenzo Maggiore: Franciscus, die Ordensregeln aufstellend, und zu S. Domenico die Kreuztragung, in der sechsten Kapelle rechts; neben dem Altar eine Kreuzabnahme, und in der ersten Kapelle links vom Eingang eine Anbetung der Könige; in S. Pietro Martire die Tafel mit dem hl. Vincenz Ferrer, von kleinen Legendenbildern umgeben; in der Unterkirche von S. Severino, am Hauptaltar, oben die Madonna, unten S. Severin zwischen je vier Heiligen.

Die meiste Beachtung unter allen dem romanhaften Zingaro angedichteten Werken verdienen die 20 Fresken eines der Klosterhöfe von S. Severino[4], welche umbrisch-florentiner Charakter an sich tragen. Sie behandeln das Leben des hl. Benedikt und zeichnen sich durch würdevolle Haltung, wie charakteristische, bildnißartige Typen aus. Die Landschaft, mit ihren verschiedenen Gründen und zartbelaubten Stämmen, in umbrischem Typus gehalten, bildet hier schon einen wesentlichen Factor der Compositionen. Einige Wandgemälde im ehemaligen Refectorium von S. Maria Nuova verrathen ebenfalls die Hand eines derartigen Malers, so die Anbetung der Könige, die Krönung Mariä; die Kreuztragung an der südwestlichen Mauer wird von Schulz dem Ainemolo aus Palermo zugeschrieben.

Die Malerei in Sicilien ist, wie die von Neapel, bedeutungslos für die Kunstgeschichte. Während des Trecento sind durch Bilder aus Pisa sienesische

---

[1] B. de Dominicis, Vite de' pittori, scultori ed architetti Napolitani, 3 voll. Napoli 1742.

[2] Crowe und Cavalcaselle (I, 274) vermuthen, daß Colantonio del Fiore nur eine Corruption aus Nicolaus Tommasi de Florē ist; eine Bezeichnung, die wir nebst der Jahreszahl 1371 an dem Triptychon von S. Antonio Abate zu Neapel finden. Florē ist Abkürzung von Florentia.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei, S. 74. Waagen hält ihn für ein echtes Werk Huberts. Vgl. Kunstblatt 1847, S. 162 f. und Handbuch S. 74. [4] Jetzt Staatsarchiv.

Elemente nach Palermo gekommen, die sich etwa noch an den handwerksmäßig angefertigten Altären dortiger Kirchen nachweisen lassen. Im folgenden Jahrhundert machen sich niederländische Einflüsse geltend, wovon der ‚Trionfo della Morte', ein bedeutendes Wandbild im ehemaligen Ospedale zu Palermo (jetzt Kaserne), Zeugniß ablegt. Es wird dem Crescenzio zuertheilt, doch erinnern die Trachten eher an nordische Länder. Ein sehr beschädigtes Fresco in S. Maria di Gesù bei Palermo, Scenen aus der Legende des hl. Matthäus, läßt ebenfalls niederländischen Einfluß erkennen.

Die Besprechung Antonello's da Messina gab schon Veranlassung, der Bilder in jener Stadt und an der Ostküste Siciliens hin zu gedenken, die an Antonello, wohl auch an Giambellino und Cima erinnern. Pietro von Messina, Maso, Antonello Saliba, Salvo d' Antonio, Francesco Cardillo mögen von Venedig her durch ihren Landsmann Antonello jene Kunstweise empfangen, oder selbst zeitweise dort Unterricht genossen haben. Einige Bilder von Pietro da Messina sind dafür bezeichnend, nicht minder das mit dem Jahre 1516 und dem Namen Maso versehene Madonnenbild auf Goldgrund in der Kirche S. Lucia zu Messina. Von Antonello Saliba aus Messina besitzt das Museum zu Catania ein Tafelbild der thronenden Jungfrau, welche dem Kinde eine Blume reicht[1]. Auch dieser Maler gehört der Schule Antonello's und Pietro's von Messina an, ebenso wie Salvo d' Antonio, von dem wir eine bezeichnete Tafel, den Tod Mariä darstellend, in der Sagrestia dei Canonici des Domes von Messina sehen. Ob Francesco Cardillo, dem man die Heimsuchung am zweiten Altar der Kirche von Montalto in Messina zuertheilt, wirklich gelebt hat, bleibt ungewiß. Andere Producte jener Schule finden sich in den Kirchen S. Spirito, Annunziata dei Catalani, dei Cappuccini in Messina und zu Taormina in S. Agostino. Dieselbe bleibt dann in ungestörter Thätigkeit, bis um 1519 der barocke Hieronymus Alibrandi sie überflügelt. Später stiftet hier Polidoro da Caravaggio eine ärmliche Schule.

Die Miniaturmalerei.

Für die Entwicklung der italienischen Malerei ist dieser Kunstzweig in der Renaissance weniger von Bedeutung, als im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Derartige zierliche und geschmackvolle Arbeiten sind von dem auf anderen Gebieten begründeten Stile abhängig und lassen keinerlei Besonderheiten hervortreten. Naturgemäß bleibt die mittelalterliche Tradition hier länger in Geltung, als auf dem Felde der großen Malerei. Der Kreis der behandelten Gegenstände wird durch die Mythologie erweitert, das meiste aber, mit Ausnahme heiliger Personen, der nächsten Umgebung entnommen. Die Freude an ausführlicher Darstellung waltet in dieser Epoche vor, ja die

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 427 f., Anm. 1. Das Bild trägt die Inschrift: ‚Antonellus Missenius Saliba hoc p̃fecit opus, 1497.'

Typen zeigen in den Köpfen hohe Vollendung, so daß Verschiedenheit der Charaktere und geistiger Affecte sich im Ausdruck spiegelt. Im übrigen bleibt das Verständniß der Bewegung noch vielfach zurück, auch sind die Stellungen häufig ungelenk. Bei den Falten sucht man die hergebrachten Motive mit dem Realen in Einklang zu bringen, oder alles dem Zeitcostüm zu entnehmen. Im Colorit ist das Bestreben nach Kraft und Wahrheit vorherrschend, während die Grisaillemalerei nicht minder zarte Durchbildung erreicht. Der Goldgrund macht immer häufiger einer nach malerischem Gefühl entworfenen Landschaft oder Fernsicht Platz. Die Gouachetechnik wird mit Sicherheit gehandhabt und dabei von dem zierlich mit dem Pinsel aufgetragenen, braun schattirten Golde häufig Anwendung gemacht. Seit der Mitte des Jahrhunderts werden besonders die Ränder mit Blumen, Früchten, Insecten und Vögeln, bald mit architektonisch gegliederten oder antikisirenden Arabesken, schließlich auch mit förmlichen kleinen Bildern verziert [1]. Bei den germanischen Völkern hat sich diese Kunstweise am frühesten und consequentesten entwickelt.

Die Miniaturkunst in Florenz erhebt sich nun zu ähnlicher Bedeutung für die Bücherliebhaber, wie jene von Paris im dreizehnten Jahrhundert. Florenz wird das Centrum des Büchermarktes. Die berühmte Sammlung des Herzogs von Urbino, jetzt mit der vaticanischen vereinigt, wurde größtentheils in der Officin des Vespasiano da Bisticci hergestellt: 14 Jahre und länger hindurch unterhielt jener kunstliebende Fürst in Urbino und Florenz 30—40 Copisten und spendete für diese Zwecke mehr als 30000 Ducaten. In letzterer Stadt wurde auch für Matthias Corvinus der größte Theil jener schön ausgestatteten Manuscripte gefertigt, die jetzt in den Bibliotheken Europa's zerstreut sind. Vier Copisten arbeiteten für ihn dauernd in der Hauptstadt Toscana's; als Miniaturmaler blieben Gherardo und Attavante in seinem Dienste thätig [2]. Der Ruf, dessen sich dortige Illuministen erfreuten, war so bedeutend, daß um 1483 der Bischof von Dol in der Bretagne sich mit den größten Opfern bemühte, von Attavante die Ausschmückung eines Missale zu erhalten, welches jetzt dem Schatz der Kathedrale von Lyon angehört [3]. Der Aufschwung der Miniaturkunst in Florenz mag auch der Tüchtigkeit der Scriptoren aus der Schule des Niccolò Niccoli, des Leonardo Bruni und Ambrogio Camaldolese zu verdanken sein; dann hatte sich ja in den Klöstern Uebung der Buchmalerei erhalten, wie die zierlichen aus S. Maria degli Angeli hervorgegangenen Arbeiten darthun. Die Medici förderten diese Thätigkeit und wurden die großartigsten Besteller: sah sich doch Vespasiano genöthigt, 45 Copisten arbeiten zu lassen, um der fieberhaften

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 349 ff.

[2] Vasari III, 231 ss.

[3] Müntz, Renaissance en Italie, p. 190. Delisle, Le Missel de Thomas James, évêque de Dol. Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes, 3e sér., tom. III.

Ungeduld Cosimo's zu entsprechen. Die schönsten Manuscripte der Mediceersammlung datiren übrigens vom Principat des Piero, Cosimo's Sohn. Dieser Liebhaber von Miniaturen ließ solche vornehmlich durch Francesco d' Antonio del Cherico ausführen.

Zunächst sind jedoch die großen Chorbücher hervorzuheben, welche sich zur Zeit im Bibliothekraum des Klosters von S. Marco vereinigt finden. Man hat ihren Bilderschmuck einst dem Fra Benedetto, dem Bruder Fra Angelico's, zuertheilt; doch gelang es der neueren Kritik, wie früher dargethan worden ist, in Zanobi Strozzi den Nachahmer Fra Angelico's zu entdecken. Die Laurentiana besitzt dann aus dem Kloster der Angeli, wo Lorenzo Monaco, ähnlich wie Fra Angelico, die ideale Form religiöser Malerei cultivirte, mehrere werthvolle Codices, so den Theil eines Diurnale mit zwei großen Bildern: die Trinität, von Aposteln und Heiligen des Ordens angebetet, und eine figurenreiche Procession, mit gut gezeichneter Architektur.

Francesco d' Antonio hat eine große Zahl von Manuscripten für den Dom in Florenz und die Basilika von S. Lorenzo illuminirt. Nicht minder berühmt war Gherardo (1445—1497)[1], von dem sich in der Kathedrale ein werthvolles Missale erhalten hat, das 1492 bei ihm und seinem Bruder Monte in Auftrag gegeben wurde. Gherardo, zugleich Maler und Mosaicist, hatte sich an Domenico Ghirlandajo angeschlossen, dessen Stilweise in den Miniaturen anklingt. Von dem Mosaik in der Cappella S. Zanobi, an welchem Domenico und David Ghirlandajo, sowie Botticelli und Gherardo nebst Monte betheiligt waren, ist nichts verblieben. Nach Vasari fertigte Gherardo auch Wandmalereien, von denen jenes Tabernakel am Ende der Via Larga, bei Piazza S. Marco, durch Uebermalung entstellt, noch vorhanden ist. Der Künstler soll für das Hospital S. Maria Nuova eine große Zahl Bücher illustrirt haben, auch einige für Matthias Corvinus. Gherardo's Miniaturen sind von großer Kraft und Harmonie der Farbe, dabei von sorgfältiger, an die Niederländer erinnernder Ausführung.

Die für die Medici arbeitenden Miniaturisten waren bemüht, den Geist der Antike auch in der Ornamentation classischer Schriften auszuprägen: Medaillen, Cameen, Statuen treten inmitten der Arabesken auf, daneben freilich die Figuren im Zeitcostüm und nackte Gestalten, noch mager, unfertig in der Bewegung.

Von großem Geschick in der Darstellung antiker Dinge ist Attavante di Gabriello aus Florenz, geboren 1452, den Vasari zweimal, in der Biographie des Fra Angelico und bei Gherardo, erwähnt hat[2], und von dem er ein Hauptwerk: Illustrationen zu des Silius Italicus Dichtung über den zweiten punischen Krieg, eingehender Beschreibung für werth erachtete;

---

[1] Vasari III, 237 ss.

[2] Vasari II, 523 s.; III, 241 ss. Cfr. Gaye II, 455.

aber jene acht großen, von ihm geschilderten Compositionen wurden bis auf eine Initiale, O, mit der Figur des Autors und einer Umrahmung von Medaillons, herausgenommen, und auch der Codex selbst ist, nach Rosini's Versicherung, der genaue Nachforschungen anstellte, verschwunden. Uebrigens war Attavante nicht Autor der Miniaturen, sondern ein älterer Miniaturist, denn eines der Bilder stellte den thronenden Papst Nicolaus V. dar, für den vermuthlich das Buch angefertigt worden ist [1]. Dagegen besitzt die Bibliothek in Venedig einen Marcianus Capella, mit der Darstellung der sieben freien Künste, der Versammlung der Götter und trefflichen Randleisten, inschriftlich von Attavante [2]. Mehrfach sehen wir den Raben mit dem Ring im Schnabel, das Emblem des Matthias Corvinus, innerhalb der Arabesken auftreten. Gleichfalls mit Attavante's Namen versehen ist das Missale Romanum in der Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel, dessen Figuren viel vom antiken Geist wiederspiegeln [3].

Die Bibliothek zu Modena besitzt sieben Manuscripte in Folio, von Attavante illustrirt, und aus der Sammlung des Matthias Corvinus stammend, dessen Schild an mehreren Stellen angebracht ist. Eines davon, die Homilien des hl. Gregorius, ist mit schönen Bordüren voll Wappen, kleinen Genien, Brustbildern und Symbolen in lebhaften Farben verziert, alles fein abgestimmt. Dieses neue Princip der Ornamentation erschloß sich unter dem Einfluß classischer Studien: Die Leisten sind an den Enden und in der Mitte durch Medaillons mit figürlichen Darstellungen, Brustbildern, oft von portraitartigem Typus, unterbrochen. Zwischen ihnen spannen sich über kräftigem Farbengrund in wechselnden Tönen zartes, goldenes Ornament, stilisirtes Blattwerk, oder Linienschnörkel, von nackten Genien gestützt, durch Thiere, Sirenen, Tritonen, Candelaber, Waffen, Trophäen und eingesetzte Kleinodien belebt.

Die Bibliothek des Vaticans besitzt einen Psalter [4], bekannt unter dem Namen ‚Brevier des Matthias Corvinus', dessen Miniaturen man dem Attavante zutheilt. Eine Notiz gibt für Vollendung der Schrift das Jahr 1487 an; die Illustrationen wurden erst später fertig [5]. Als Werke desselben kann man noch die Miniaturen eines Breviers der Pariser Nationalbibliothek ansehen [6], welche für den Bischof von Gran bestellt wurden; denn sie kommen denjenigen des Missale von Brüssel sehr nahe, und die Bordüren sind ganz

---

[1] Morelli, Notizie d' opere di disegno, Bassano 1800, p. 171. Rosini, Storia, III, 154.

[2] Morelli l. c. Der Codex hat Nr. 35, Kl. XIV.

[3] Frocheur im Messager des sciences historiques de la Belgique, 1839, p. 329 s. Labarte, Histoire des Arts ind., II, 270 s. Abbild. bei Müntz, La Renaissance, p. 192.

[4] Nr. 112 (Urbino).

[5] Abbild. bei Curmer, Les Evangiles, p. 90. 91. 144. 215. 315. 316.

[6] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 366 f.

diejenigen der von Attavante illustrirten Manuscripte. Trefflich ein knieender David, die Hände zum Himmel emporhebend, mit schöner Landschaft als Folie, welche an Ghirlandajo's Stil erinnert. Von geringerem Werth sind dagegen die Illustrationen eines Paulus Orosius, in der Bibliothek des Arsenals, welche nur der Schule des Künstlers angehören dürften.

Vasari beendigt die Biographie Gherardo's, indem er sagt, dieser habe alle Utensilien der Werkstatt seinem Eleven Stephanus hinterlassen, der sich jedoch der Architektur widmete und an Boccardino Clientel und Atelier abtrat[1]. Dieser Stefano, mit Beinamen Lunetti, ist 1465 als Sohn eines Tommaso geboren und verschwägerte sich mit Gherardo und Monte. Von seinen Arbeiten sind nur die eines Antiphonariums der Badia, jetzt unter den Chorbüchern von S. Marco, erhalten. Stefano war auch Maler und wurde von Michelangelo beim Bau der neuen Sacristei von S. Lorenzo verwendet. Er lebte bis 1534. Zwei Boccardini waren Miniatoren, der ältere, von Vasari genannt, hieß Giovanni di Giuliano, der andere Francesco. 1509 arbeiteten Vater und Sohn an den Chorbüchern von Montecassino, 1514 entstanden für den Dom in Florenz und die neue Sacristei von S. Lorenzo mehrere Werke, und 1420 bestellte die Signorie Miniaturen für drei Bände Pandekten[2].

In Siena ergeben die Archive des Domes eine große Anzahl von Miniaturisten, welche die Chorbücher illustrirt haben, unter denen Ansano di Pietro (1405—1461) als einer der fruchtbarsten erscheint. Zarte Ausführung ist neben religiöser Innigkeit seinen Malereien eigen. Drei Künstler sind dann mit ihren Werken in den Chorbüchern gut vertreten: Girolamo da Cremona, Liberale da Verona und der Florentiner Francesco Rosselli.

Vasari bemerkt im Leben des Boccaccino, welcher am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts blühte und 1518 starb, daß zur Zeit jenes Künstlers in Mailand ein geschickter Miniaturist aus Cremona, Namens Girolamo, gewesen, von dem man viele Werke in der Lombardei sehen konnte[3]. Milanesi's Forschungen haben ergeben, daß er für die Chorbücher des Domes von Siena 61 Miniaturen in 11 Antiphonarien, und 1472 die Krönung Mariä in einem der Antiphonarien von Montoliveto, jetzt in der Kathedrale von Chiusi, ausführte. In Florenz schreibt man ihm die Illustrationen der Chemie des Raimundus Lullus zu, jetzt in der Nationalbibliothek befindlich, doch dürften sie eher einem Florentiner angehören[4]. Er arbeitete gleichzeitig mit Liberale

[1] Vasari III, 242.

[2] Vasari III, 242, nota 1. Gualandi, Mem., ser. VI, p. 176 s.

[3] Vasari IV, 584.

[4] Milanesi bei Vasari l. c. p. 585. Abbildungen von Miniaturen des Girolamo bei Curmer, Les Evangiles, p. 37. 41. 57. 60. 72. 93. 106. 151. 164. 187. 235. 238.

in Siena, erreicht ihn aber nicht in der Tiefe und Harmonie des Colorits, obwohl er ein guter Zeichner ist.

Liberale da Verona gehört zu den tüchtigsten Miniaturmalern[1]. Die schönen, für Montoliveto gemalten Chorbücher, jetzt in der Kathedrale zu Chiusi, gehören einer frühen Zeit an und begründeten seinen Ruf. Durch den General des Ordens kam er von Montoliveto nach Siena und arbeitete dort von 1470—1474; wenigstens ergeben die Archive innerhalb dieser Jahre Zahlungen an ihn. Im Graduale Nr. 1 (C) des Domes finden wir den Namen des Künstlers; auch sind die Bilder des Graduale Nr. 9 von dessen Hand, aus denen man sein Talent zu würdigen vermag. Liberale zeigt sich hier sehr geschickt in Composition wie Gruppenbau, dabei genau in der Zeichnung, edel und großartig im Ausdruck und glänzend im Colorit der satten Gouachefarbe. Die Umrahmung, zierliches Rankenwerk mit nackten Putten und Thieren, erscheint etwas eintönig; prachtvoll aber sind die Initialen, welche Scenen, oft von höchster Lebendigkeit, einschließen[2].

Francesco di Lorenzo Rosselli, Bruder des Florentiner Malers, war Schüler des großen Liberale da Verona, den er in seinen Arbeiten unterstützte, wie aus einem Document von 1470, im Dom zu Siena, hervorgeht. Seine Zeichnung ist weniger correct als die seines Lehrers, das Incarnat etwas bleich, die Stellungen der Figuren aber erscheinen frei und natürlich.

Die Archive des Domes registriren noch: 1494 Gioacchino di Giovanni; 1466 Giacomo Torelli, der Mönch wurde; 1467 Giovanni Pantaleone d'Udine; Pellegrino di Mariano Rossini, den Schüler des Ansano di Pietro.

In Ferrara ließ Herzog Borso von Taddeo de' Crivelli und Franco di Messer Giovanni Miniaturen einer Bibel ausführen, welche jetzt der Bibliothek zu Modena angehören. Die Malerei wurde innerhalb der Jahre 1455 bis 1461 vollendet. Ein Breviarium daselbst enthält Miniaturen eines Guglielmo de' Magni und Ziraldi, unter Ercole I. ausgeführt.

In Padua hat Benedetto Bordone für das Kloster S. Justina Chorbücher illuminirt. Die Miniaturen verrathen schon einigermaßen den venezianischen Stil. Die mantegneske Richtung vertritt Benedictus Patavinus und ein gewisser Marmitta, den Vasari kennt und von dem sich in Kassel Miniaturen einer Handschrift ‚Triumph des Petrarca' vorfinden.

Schöne Illustrationen, besonders reiche Ornamentation zeigen die dem Kloster von S. Pietro in Perugia angehörigen Chorbücher, von denen zwei im Jahre 1471 von Pierantonio gemalt wurden. Zwei andere hat Giacomo Caporali 1473 verziert[3].

Die Miniaturisten der Sforza liebten auch üppige Randverzierungen und Interieurs; man kann dies an dem Meisterwerke des Antonio da Monza

[1] Vasari V, 274 ss. [2] Abbild. bei Müntz l. c. p. 191.
[3] Labarte, Les Arts ind., II, 267.

sehen, der trefflichen Composition des Pfingstfestes. Innerhalb einer mit hohem Geschmack entworfenen, überwölbten Halle sind die Apostel um Maria versammelt, deren Typen von Leonardo influenzirt erscheinen [1]. Dieselbe Tendenz einer bis ins kleinste genauen Durchführung des Renaissance-Ornamentes finden wir in dem Codex der Briefe des hl. Hieronymus, jetzt Eigenthum des Kupferstichcabinets zu Berlin, mit Abbildung von Cameen in bewundernswerther Feinheit. Wichtig ist besonders ein der Pariser Bibliothek angehöriger Codex, Leben des Francesco Sforza, im mailändischen Dialekt geschrieben [2]. Ludwig XII. hatte das Werk mit nach Frankreich gebracht. Die antikisirenden Randleisten sind hier besonders meisterhaft. Auf dem Titelblatt il Moro zu Pferde in der Rüstung. Auch die Architektur ist sehr prächtig; in farbigen Quadraten schöne, mit Braun und Gold entworfene Initialen.

Für die unteritalische Miniaturkunst ist ein in der Hofbibliothek zu Wien befindlicher Codex der Ethik des Aristoteles charakteristisch, dessen Ornamentation Kenntniß der Renaissanceformen blicken läßt, während die der Mythologie und alten Geschichte entnommenen Scenen im modernen Costüm einen etwas trockenen Realismus zur Schau tragen. Die Landschaft ergibt die hier nicht ungewöhnlichen Einflüsse nordischer Kunst [3].

---

[1] Abbild. bei Müntz l. c. p. 194.

[2] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 367 f.

[3] Als Autor nennt sich Reginaldus Piramus Napoletanus.

Dr. Erich Frantz,

Geschichte der christlichen Malerei.

Zweiter Theil.

Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Universität Breslau.

Zweiter Theil.

Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.

Zweite Hälfte.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Buchdruckerei der Herder'ſchen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt der zweiten Hälfte des zweiten Theiles.

Viertes Buch.

Seite

Die niederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts 499—547

Fünftes Buch.

Die Malerei des Quattrocento in Frankreich, Spanien, Portugal.

A. Französische Kunst. — B. Spanien. — C. Malerei in Portugal 548—563

Sechstes Buch.

Die deutschen Malerschulen des fünfzehnten Jahrhunderts.

A. Die Kölner Schule. — B. Westfalen. — C. Die schwäbische Malerschule. — Holzschnitt und Kupferstich. — D. Die fränkische Schule. — E. Malerei in Bayern und Oesterreich. — Kunst in den nördlichen Ländern. — F. Malerei in der Schweiz 564—628

Siebentes Buch.

Die Hochrenaissance.

Erster Abschnitt. **Italien** . . . . . 629—864

A. Florenz und Rom. — B. Ferrara und Bologna. — C. Die Sienesen. — D. Lombarden und Piemontesen. — E. Venezianer. — Maler des venezianischen Festlandes.

Zweiter Abschnitt. **Deutschland** . . . . . 864—911

A. Albrecht Dürer. — B. Dürers Nachfolger und Zeitgenossen in Nürnberg. — C. Matthias Grünewald, Hans Baldung Grün, Albrecht Altdorfer. — D. Schwäbische Maler. — E. Schule am Niederrhein. — F. Westfälische Maler. — G. Malerei in Oesterreich und der Schweiz.

Dritter Abschnitt. **Die Niederlande** . . . . . 911—931

Romanische Niederländer. Franzosen. — Maler in Holland.

Zusätze und Berichtigungen . . . . . 933—942

Namen- und Sachregister . . . . . 943—950

Viertes bis siebentes Buch.

Viertes Buch.

Die niederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts.

Hubert und Jan van Eyck.

Die niederländischen Städte glichen im Mittelalter kleinen Republiken, gefestigt durch den Muth, die Freiheitsliebe und den Gewerbefleiß ihrer Bewohner, unabhängig in ihrer äußeren Stellung, mit eigenen Gesetzen und Einrichtungen, besonderer Finanzverwaltung und municipaler Kriegsmacht versehen. Eifrig auf Erhaltung ihrer Privilegien bedacht, bemüht, sie zu vergrößern, lagen sie beständig im Conflict mit ihren stolzen Fürsten, den Nachbarcommunen und den kirchlichen Hoheitsrechten, abgesehen von Zwistigkeiten des Adels und der Bürger in den eigenen Mauern. Ein streng abgeschlossenes und kräftig aufblühendes Leben hatte sich darin entfaltet, und im Bewußtsein ihrer Bürgerkraft suchten sie wetteifernd die höchsten Ziele freiheitlicher Blüte, glänzender Machtentfaltung zu erreichen. Der Fall der einen Stadt bedeutete das Emporkommen der anderen: Wohlstand, Kunst, Wissenschaft sind, diesem Wechsel der Schicksale entsprechend, wandelbar bald in dieser, bald in jener Provinz und Stadt zu suchen.

Der älteste Sitz niederländischer Cultur war in Westflandern. Brügge zeigt uns den auswärtigen Handel in Verbindung mit einheimischer Industrie früher als anderswo, und zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts war die Stadt einer der bedeutendsten Plätze des westlichen Europa. In ihren Mauern wohnten die Kaufleute aller civilisirten Länder, und ihre Magazine waren mit den kostbarsten Producten aller handeltreibenden Nationen gefüllt. Die Pracht bürgerlichen Lebens entsprach den aufgesammelten Reichthümern; von hier nahm auch jene patriotische Erhebung ihren Anfang, die mit der Schlacht der goldenen Sporen und der völligen Niederlage des übermüthigen Frankreich endigte. Diese Blütezeit war von langer Dauer und erreichte um 1450 unter den Herzogen von Burgund ihren Höhepunkt. Aber bald darauf trat ein Niedergang ein, und der westflandrische Hafen mußte dem braban-

tischen den Ehrenplatz überlassen. Der langwierige Krieg, den Brügge im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts gegen Maximilian von Oesterreich führte, verwüstete Jahre hindurch Stadt und Umgebung; dazu trat die Versandung des Vorhafens und die mit der Entdeckung Amerika's, der Umsegelung des Kaps der Guten Hoffnung im Seeverkehr eintretende Veränderung. Solange Brügge der Sitz von Wohlstand und Macht gewesen, hatte auch der westflämische Dialekt als Schriftsprache während der ersten Jahrhunderte niederländischer Literatur seine Herrschaft behauptet, und bis heute werden nach diesem ältesten Culturgebiet die südwestlichen Niederländer Blaminger genannt.

Auch die Malerei erreichte während des fünfzehnten und in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts einen hohen Blütegrad. Innerhalb ihrer Mauern sah die Stadt zwar keine großen Künstler geboren werden, aber in den Tagen höchster Blüte wie unter den prunksüchtigen und kunstliebenden Herzogen von Burgund lebten hier die großen Meister der älteren Schule, van Eyck und Memlinc, lernte Rogier van der Weyden, und wohnte eine Schaar anderer Künstler, deren Namen entweder ohne bezeichnete Werke, oder deren Bilder ohne entsprechende Namen auf uns gekommen sind. Zur selben Zeit, wo Antwerpen die flämische Schwesterstadt hinter sich ließ, wurde sie auch ihre Erbin auf dem Gebiete der Malerei.

Solange diese nun von der Architektur abhängig blieb, waren die Niederlande künstlerisch wenig hervorgetreten, da sie theils von Frankreich, theils von Deutschland in ihrer Stilweise beeinflußt wurden. Aber schon im vierzehnten Jahrhundert hatte sich, wie bereits erwähnt, in der niederländischen Buchmalerei ein Trieb zur Wiedergabe des Natürlichen, zu malerischem Kleinkram und prächtigem Colorit bemerklich gemacht. Auch die vereinzelten Monumente flandrischer Plastik, besonders Grabdenkmäler, zeigen strenges Festhalten des Individuellen, dabei eine Naturkenntniß, die mit jener in den Bildern der van Eyck auf gleicher Höhe steht. Wir würden, hätte nicht der Bildersturm die Producte der älteren Malerei so zahlreich hinweggefegt, auch hier die Ausbildung des Realismus vor den van Eyck zu verfolgen in der Lage sein, müssen uns aber in der Anschauung dieses Processes mit den der Verfolgung entronnenen Denkmälern der Miniaturkunst und plastischen Werken begnügen. Von letzteren ist zumal der 1396 von Claes Sluter für Philipp den Kühnen von Burgund angefertigte Brunnen der Karthause zu Dijon merkwürdig, dessen lebensgroße Statuen des Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel, Isaias eine den van Eyck ebenbürtige Schärfe der Naturbeobachtung erkennen lassen [1], ebenso wie die 1404 beendigten Sculpturen

[1] Vgl. Waagen, Handbuch, I, 69, sowie dessen Aufsatz im Kunstblatt 1848, Nr. 1 und 3; ferner Kunstblatt 1856, Nr. 27. Wichtig ist das Denkmal des Doctors der Rechte, Colard de Seclin, von 1341, mit portraitartigen Zügen selbst am Christuskinde.

desselben Meisters am Grabmal des Herzogs, jetzt im Museum zu Dijon. Diese Realistik findet seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts ihre fortschreitende Ausprägung in der Malerei und durchdringt unaufhaltsam das germanische Kunstnaturell, indem sie auch der kirchlichen Malerei einen von dem Idealismus der Italiener abweichenden Charakter verleiht. Während im Süden auf dem Boden gräco-italischer Cultur das antike Element in glücklicher Verschmelzung mit den eingewanderten transalpinen Stämmen die höchsten Schöpfungen der gesammten christlichen Kunst hervorbringt, bricht sich im Norden, frei von älteren Elementen, das germanische Naturell seine Bahn und offenbart darin zugleich die ihm eigenthümliche Stellung zu den Idealen des Christenthums, seine inneren, religiösen Bedürfnisse und die mehr dem subjectiven Empfinden zuneigende Richtung.

An die Erscheinung der Brüder van Eyck[1] knüpft sich, als mit der neueren Auffassung eng verbunden, die ausgebildete Technik der Oelfarbe. Zwar ist aus den wenigen älteren Bildern ersichtlich, daß dieselbe in den Niederlanden schon theilweise Anwendung gefunden hatte, aber das Praktiziren des Naß-in-Naß-Malens, welches im Gegensatz stand zur älteren Tempera, ist das Verdienst jener Künstler. Die Tempera schrieb vor, auf eine wohlzubereitete Tafel über die ausgeführte Zeichnung die Lokalfarben, dann, wenn diese getrocknet waren, die feineren Abstufungen des Lichtes und Schattens

[1] Als Quellen und Literatur für die Geschichte der van Eyck sind zu nennen: B. Facius, De vir. illustr. (in der schon citirten Ausgabe), p. 46. 48. Sanderus, Flandria illustr. Haag 1735, vol. II, 319. De Gandavis erud. claris. Antw. 1625, Lit. I, 50. Vasari I, 184; II, 565 ss. Guicciardini, Descrizione di tutti i paesi bassi, Anversa 1567. Der Anonymus des Morelli, Wien 1888, S. 16. 54. Der Brief des Lampsonius bei Vasari, ed. Milanesi, l. c.; der des Lombardus vom 27. April 1565 bei Gaye III, 173. Carel van Mander, Het Schilder-Boeck, Amsterdam 1604. Marc van Vaernewyck, De Historie van Belgis, Ghendt 1574. Opmeer, Opus chronographicum, 1611, p. 405. De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Paris 1849, Preuves. Jean Lemaire, La couronne Margueritique, Lyon 1549. Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche, 1516—1524, Paris 1850. Von neueren Autoren sind zu nennen: Carton, Les trois frères van Eyck, Bruges 1848. Waagen, Ueber Hubert und Jan van Eyck, Breslau 1862; desselben Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, I, 67 ff. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck, 2. Abtheilung, S. 50 ff. Crowe & Cavalcaselle, The early Flemish Painters, London 1857, 1872; französische Ausgabe von Delepierre, Bruxelles 1863, mit den werthvollen ‚Annotations' von Ruelens und Pinchart; deutsche Ausgabe von Springer, Leipzig 1875. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Stuttgart 1879, VIII, 103 ff. Michiels, Histoire de la peinture flamande, Paris & Bruxelles 1865. Notizen finden sich bei Rathgeber, Annalen der niederländischen Malerei, Gotha 1844; in den Zeitschriften: Messager des sciences et des arts de la Belgique, Gand 1823 ss., und Le Beffroi, Bruges 1863 ss. Resultate archivalischer Forschungen gibt Edmond de Buscher, Recherches sur les peintres Gantois, Gand 1859. James Weale, Notes sur Jan van Eyck, Bruxelles 1861.

aufzutragen, zuletzt alles mit Firniß transparent und haltbar zu machen. In Einzelheiten wichen nicht nur die Länder, sondern auch die Werkstätten voneinander ab, aber das Gemeinsame bestand doch darin, daß man die modellirenden und Uebergangstöne nicht in die Grundfarbe hineinpinselte, sondern jeden Ton vorher in besonderen Schalen bereit hielt und auf die Untermalung strich, was ein schnell trocknendes Bindemittel erforderte. Dies war der Grund, weshalb man bei Gegenständen, die eine zartere Ausführung und deshalb sorgfältiges Uebergehen beanspruchten, der Oelfarbe sich nicht bediente. Mit dem wachsenden Naturgefühl stieg auch das Bedürfniß, die Wirkungen des Lichtes und Schattens, der Luftperspective, die zarten Uebergänge und Reflexe an den Dingen, das Blühende des Fleisches, das Frische und Glänzende der Vegetation, des Wassers, der Wolken, mit aller Treue wiederzugeben. Wo viele nach Befriedigung eines vorhandenen Bedürfnisses streben, pflegt die Erfindung nicht auszubleiben. Sie geschieht dann oft stufenweise durch mehrere, indem einer das wirksame Mittel entdeckt, aber nur theilweise ausnutzt, während andere es der Praxis entgegenführen; auch kann diese in der Werkstatt gleich so weit gedeihen, daß sie keiner bedeutenden Ergänzung bedarf, sondern ihren Schritt in die Welt fortsetzt. Dies war der Fall bei der modernen Technik der Oelmalerei, welche eine neue Methode hervorbrachte. Der Grundgedanke derselben lief der bisherigen Auffassung entgegen: hatte man es bisher als nothwendig angesehen, schnell trocknende Farben zu haben, um die abgestimmten Töne ohne Gefahr einer Trübung über- und nebeneinander zu setzen, so erkannten die van Eyck, daß, um eine weichere Verschmelzung, größere Tiefe des Colorits zu erhalten, eine Farbe nöthig sei, die sich so lange zähe erhalte, daß man mit ihr den feinsten Abstufungen der Töne nachzugehen und durch öftere Uebermalung ohne Furcht vor Trübung den Eindruck plastischer Illusion hervorzurufen im Stande sei. Die Erfinder waren sich dieses Zieles wohl bewußt und verfolgten es mit aller Energie. Daß sie Eigenschaften besaßen, welche ihnen eine hervorragende Stellung unter den Berufsgenossen sicherten, ist wahrscheinlich. Facius[1] erzählt uns, Jan van Eyck habe seine Kenntniß der Farbstoffe aus Plinius und anderen classischen Autoren geschöpft, während Carel van Mander ihn als einen ‚weisen und gelehrten' Mann rühmt. Da Jan als der Schüler seines älteren Bruders Hubert gilt, so wäre zu vermuthen, daß letzterer, wie die künstlerische, so auch die literarische Ausbildung des jüngeren leitete.

Maaseyck, eine Stadt nördlich von Maestricht, ist die Heimat der Brüder Huybrecht (Hubert) und Jan van Eyck[2]. Schon im achten Jahrhundert hatten sich Benediktiner hier angesiedelt und die Buchmalerei gepflegt, während Maestricht im frühen Mittelalter der Sitz tüchtiger Maler war; überhaupt

[1] De vir. illustr., Fir. 1745, p. 46. Vgl. Eastlake, Materials for a history of Oilpainting, London 1847.

[2] Van Vaernewyck, Historie van Belgis, c. 47, p. 117.

erscheint die Limburger Provinz als der Sitz ernstlichen Kunststrebens. Auf diesem Boden erwuchsen die Talente der Brüder van Eyck; aber wir sind nicht in der Lage, das Geburtsjahr beider zu kennen[1]. Van Mander vermuthet, der ältere sei um 1366 geboren, was sicher zu früh ist, und nennt Jan seinen Schüler; doch treten urkundliche Belege erst zwei Jahre vor dem Tode Huberts auf, wo er (1424) als angesehener Maler in Gent lebte[2]. Die Quellen sind hier sehr mangelhaft: weder über die Stifter der Schule, noch über die nachfolgenden Meister haben wir Berichte nahestehender Zeitgenossen. Die Kunst war ihrer Zeit vorausgeeilt, man hielt sie noch nicht für einen Theil der Geschichte, für ein Object schriftlicher Aufzeichnung, sondern für unpersönlich, wie die des Mittelalters. Nur Italien bildete eine Ausnahme; hier war das Verständniß allgemeiner, die Ausübung weniger handwerklich, die Stellung der Künstler eine viel angesehenere, so daß die Chronisten sich früher mit Kunstnotizen befaßten und auch flandrische Meister bei dem wachsenden Interesse für die Oelmalerei durch italienische Autoren Erwähnung finden. Noch vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts waren Bilder Johanns van Eyck sowie des Rogier van der Weyden in den Besitz italienischer Fürsten gelangt, erregten deren Bewunderung und gaben zu Aufzeichnungen Veranlassung. Facius widmete dem Jan van Eyck anerkennende Worte, indem er ihn Johannes Gallicus nennt; dann erwähnt ihn Filarete in seinem um 1460 geschriebenen Tractat; ferner Giovanni Santi in seiner Reimchronik, so daß dann Vasari in der ersten Ausgabe, neben der Geschichte von Erfindung der Oelmalerei im Leben des Antonello, schon eine Anzahl flandrischer Namen mittheilen konnte[3].

---

[1] Man nimmt gewöhnlich an, daß Hubert um 1370, Jan um 1390 geboren sei. Die Meinung von dem Altersunterschied stützt sich auf die Worte des Carel van Mander: ‚(Jan) is geworden een Discipel van Hubertus zijnen broeder, die een goet dul Jaren ouder is gheweest als hy', und auf die Bildnisse der Brüder, welche van Mander und Vaernewyck auf dem linken Flügel des Genter Altars bezeichnen. Beide sind von Wierix gestochen.

[2] Nach Opmeer (Opus chron. 1611, p. 405) lebten beide Brüder 1410 in Gent; doch ist der Autor nicht unmittelbarer Zeitgenosse gewesen, und der Aufenthalt derselben muß etwas später angesetzt werden. Daß sich die Namen nicht im Register der Malerzunft vorfinden, wäre noch kein Beweis dagegen, da der herzogliche Dienst den Zunftzwang aufhob. Gent war schon vor 1419 die gewöhnliche Residenz Philipps von Burgund, damals Grafen von Charolois, und seiner Gemahlin Michelle de France, welche 1421 starb. Um ihr Andenken zu feiern, erhielten Hubert und Jan van Eyck Zunftfreiheit.

[3] Facius und Giovanni Santi erwähnen den Hubert van Eyck nicht, Vasari nennt ihn beiläufig erst in der zweiten Ausgabe von 1568: ‚Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovan Eyck da Bruggia ed Uberto suo fratello, che nel 1510 (?) mise in luce l'invenzione e modo di colorire in olio.' Das ‚mise' bezieht sich natürlich auf Hubert. 1510 ist nur ein Druckfehler, aber auch 1410 bleibt ungewiß. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altn. Mal., S. 34, Note 2.

Von Jan van Eyck besitzen wir mehr urkundliche Nachrichten als von seinem Bruder. Daß er zum Hofe Johanns von Bayern gehörte, beweist die Bestallung, welche er von Philipp dem Guten als Maler und ‚varlet de chambre' des verstorbenen Herzogs Johann empfing, wie seine Erwähnung in den Rechnungen des Schatzmeisters von Holland, mit 23. September 1422 bis zum 11. September 1424. Von all den während jener zwei Jahre im Haag ausgeführten Werken hat sich aber jede Spur verloren. Während dieser Zeit arbeitet Hubert allein in Gent und empfängt 1424 Zahlungen für eine im Auftrage der Schöffen gemalte Tafel. Von der angesehenen Stellung, die er dort einnahm, zeugt, daß der Rath der Stadt ihn in feierlichem Aufzuge besuchte. Jan tritt, nachdem er aus dem Dienste Johanns von Bayern geschieden, in ein gleiches Verhältniß zu Philipp dem Guten. Nur eine Thatsache aus dem Leben Huberts ist von höchster Bedeutung geworden, der Auftrag des Genter Patriciers und Bürgermeisters Jodocus Vydts[1] und seiner aus der Familie der Buurlut stammenden Frau, für die in S. Bavo gestiftete Kapelle den Altarschrein mit der Anbetung des Lammes zu fertigen, dessen metrische Inschrift auf dem äußeren Rahmen die gemeinschaftliche Thätigkeit der Brüder bestätigt. Allerdings möchte aus dem Umstande, daß Jan noch volle sechs Jahre seit dem Tode Huberts (welcher am 18. September 1426 in Gent erfolgte) daran thätig sein konnte, geschlossen werden, daß dem jüngeren Bruder die Hauptarbeit zugefallen ist; aber erst um 1430, nach seiner Rückkehr aus Portugal, war Jan van Eyck in der Lage, seine Arbeit aufzunehmen.

Am 19. Mai 1425 hatte er seine Bestallung von Philipp dem Guten erhalten und bezog ein Jahrgehalt von 100 Livres[2]. Daß er zumeist in Brügge weilte, hat Guicciardini zuerst behauptet; doch ist aus den Rechnungen des Hofhaltes ersichtlich, daß er vom August 1425 bis 1428 in Lille und zwar im Hause des Aufsehers der Bauten wohnte[3]. Die Verpflichtung, dem Herzog zu folgen, nöthigte den Künstler zu einem Wanderleben und zu zwei geheimnißvollen Reisen, wofür sich Zahlung in den Rechnungen vorfindet[4]. Der gegen Jacobäa von Bayern geführte Krieg hatte die Kassen des Herzogs geleert, und manche Gehälter wurden suspendirt; doch blieb das Einkommen des Malers nicht nur unbeschränkt, sondern wurde durch besondere Gaben erhöht. Als der Herzog um die Hand einer spanischen und dann einer portugiesischen Prinzessin werben ließ, hat Jan van Eyck an dieser Expedition theilgenommen, vielleicht auch an der Brautschau in Spanien,

[1] Sanderus, Flandria illustr., Haag 1735, II, 319. Voisin, Guide de Gand, 1831, p. 17. 187. 211.

[2] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Preuves I, XL.

[3] L. c. I, p. 255.

[4] L. c. I, p. 225. 242 s. Vielleicht handelte es sich um Ausführung von Portraits irgend einer Prinzessin.

da eine geheime Mission zur Zeit der spanischen Werbung nachweislich ist. 1428, am 19. October, erfolgte die Reise nach Portugal, und am 18. December erreichten die zwei Galeeren den Hafen von Lissabon. Die Gesandtschaft wurde vom Hofe empfangen, und Jan van Eyck malte das Portrait der Infantin, welches Mitte Februar 1429 an den Herzog gelangte[1], dessen Zustimmen zur Vermählung erst im Juni eintraf. Am 8. October reiste die Gesandtschaft mit der Prinzessin ab und landete am Weihnachtsfeste zu Fluys, dem Hafen von Brügge. Der Einzug war glänzend und prunkvoll. Von dieser Zeit an scheint der Künstler daselbst verblieben zu sein und sich der Vollendung des Altarschreines gewidmet zu haben, welche 1432 erfolgte; doch malte er in demselben Jahre noch jene zur Zeit in Ince Hall bei Liverpool befindliche Madonna. Betrachten wir zuerst das gemeinschaftliche Werk der Brüder, den Genter Altar.

Es ist ein großes, aus zwölf Tafeln in zwei Reihen bestehendes Werk, dessen vier Mittelstücke noch an Ort und Stelle sind, während die zwei äußersten Flügelbilder der oberen Reihe in das Museum zu Brüssel, die sechs übrigen in jenes zu Berlin gelangten[2]. Den Inhalt bildet die Grundlehre des Christenthums von der Erbsünde, der Versöhnung durch das Lamm Gottes und die Anbetung desselben am Schluß des Weltdramas. Den Anfang macht bei geschlossenen Flügeln die Composition der Verkündigung auf vier Tafeln: die äußersten nehmen Maria und der Engel ein, beide knieend, in weißem Gewande; die schmalen Mitteltafeln, jetzt in Brüssel, zeigen die Fortsetzung des sehr niedrigen Gemaches, welches ein flandrisches Interieur in guter, perspectivischer Zeichnung erkennen läßt. Die oberen äußeren Bogenfelder enthalten die Brustbilder zweier Propheten, die mittleren zwei Sibyllen im Zeitcostüm.

Die vier gleich großen Theile der unteren Bilderreihe umschließen je eine Einzelgestalt in Nische, deren Architektur den Rundbogen mit der Gotik vereinigt, und zwar die mittleren beide Johannes in statuarischer Auffassung, grau in Grau, die äußeren die knieenden Stifterfiguren in außerordentlicher Treue und Schärfe der Auffassung[3].

---

[1] Gachard, Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique, Bruxelles 1834, vol. II, 68.

[2] Michael Coxie fertigte 1559 für Philipp II. eine Copie, von der zwei Mittelstücke, Gott Vater und der Brunnen des Lebens, in Berlin, die Seitentafeln, Maria und Johannes, in München, sechs Flügel — mit den echten Mittelbildern — in S. Bavo zu Gent sich vorfinden. Adam und Eva wurden in neuerer Zeit erst ergänzt.

[3] Jodocus Vydts kniet in einer Steinnische links vom Täufer, barhaupt, in einem rothen Tuchrock mit Pelzfutter. Sein unschönes Antlitz, mit drei Warzen geziert, wirkt lebensvoll und plastisch. Die Haltung ist andächtig und bescheiden. Seine Ehefrau, Isabella Buurlut, kniet zur Seite des Evangelisten Johannes, zu dem sie den Blick wendet (indes Jodocus mehr aus dem Bilde sieht). Beide sind zwei außerordentlich sprechende Typen des flandrischen Bürgerthums.

Oeffnen sich die Flügel, welche im Colorit vorwiegend einfach gehalten sind, so strahlt aus den inneren Compositionen blendende Farbenpracht: juwelenbesetzte Kronen und Mäntel auf Goldgrund, unten eine saftige Landschaft. Der geistige Zusammenhang führt uns zunächst an die obere Reihe, deren Mitte, auf erhöhter Tafel, die thronende Gestalt des Erlösers einnimmt. Zu seiner linken Seite finden wir, der altchristlichen Ikonographie entsprechend, Johannes, mit aufgeschlagenem Buch, nach dem Heiland deutend; rechts von diesem Maria, in einem Buche lesend. Die folgenden Tafeln füllen musizirende Engel; zu äußerst kommen Adam und Eva, mit deren Verheißung die Erlösung beginnt; über ihnen sieht man in kleineren Gruppen das Opfer der Söhne Adams und den ersten Todtschlag. In den lebensgroßen Figuren der Stammeltern spricht sich am derbsten der Grundzug jener Schule aus: sie repräsentiren zwei Modelle, die mit höchster Treue ohne Schönheitssinn und ohne besonderen Ausdruck wiedergegeben sind. Eva ist an Körper und Antlitz häßlich, mit langem Oberleib, mageren Armen und Beinen ausgestattet; Adam leidet an schwerer, plumper Kopfbildung[1]. Aber die Modellation ist durchaus kräftig in einem warmen und klaren Fleischton gehalten. Sonderbarerweise hat man den thronenden Erlöser zwischen Maria und Johannes — eine bei Vorstellungen des jüngsten Gerichts und apokalyptischen Scenen herkömmliche Gruppe — als Gott Vater aufgefaßt[2]; aber der Weltenrichter ist immer nur Christus, dem der Vater das Gericht übergeben hat, und die dreifache Krone, mit der er hier geschmückt ist, bezeichnet sein Amt als Hirt, König und Hoherpriester. Außerdem stimmt der Typus ganz mit dem Brustbilde Christi von van Eyck im Berliner Museum überein.

Die Figur des thronenden Weltherrschers, in der Linken ein Scepter tragend, die Rechte erhebend, ist von statuarischer Würde und Breite des Stils. Das kräftige, von dunklem Haar und Bart eingefaßte Haupt, mit regelmäßigen Zügen und ernstem Ausdruck, trägt die mit Juwelen besetzte Tiara und zeigt eine in jener Schule seltene Regelmäßigkeit der Form. Um das Haupt zieht sich eine Inschrift, welche die göttliche Majestät und ihre ewige Vergeltung feiert. Die monumentale Würde erhöht der breite Fall des rothen Mantels, den eine kostbare Spange zusammenhält; denn trotz der unsäglich feinen Ausführung zahlloser Juwelen an Krone, Scepter und Gewand bleibt der Eindruck des Ganzen doch der majestätischer Größe und Ruhe. Ueberhaupt ist die Anordnung der Motive ja vorwaltend kirchlich und symmetrisch. In den Köpfen bleibt das Streben nach Schönheit und Würde immer noch

[1] Handzeichnungen im Louvre. Adam stimmt genau mit der Figur im Bilde überein. Eva ist mehr im Profil zu sehen, ihr Körper noch treuer einem häßlichen Modell nachgebildet.

[2] Waagen, Handbuch I, 78. Crowe und Cav, Altniederl. Malerei, S. 49, Note 1.

geltend, doch mit mehr Naturwahrheit verbunden; der Realismus macht sich vornehmlich in den nackten Figuren und in Wiedergabe des Stofflichen bemerklich. Die hervorragendste Eigenschaft dieser Malerei ist aber eine bis dahin unerhörte Kraft und Harmonie des Colorits, wie sie eben nur durch Oelmalerei zu erreichen ist.

Zu den Füßen des thronenden Gebieters sehen wir noch eine zweite edelsteinbesetzte Krone; der Maler glaubte also, die Majestät des Weltenrichters durch Vereinigung des kostbarsten Materials, welches die Erde bietet, charakterisiren zu müssen.

Zur Rechten des ewigen Königs sitzt Maria im üblichen blauen Mantel, über den das gelöste, blonde Haar herabwallt. Zierlich hält sie mit beiden Händen das Buch, welches ihre Andacht fesselt. Das Antlitz gibt regelmäßige Züge mit dem Ausdruck der Reinheit und Demuth; die Krone darüber zeigt nicht nur Edelsteine, sondern auch symbolisch Lilien, Rosen und Maiblumen.

Einen starken Gegensatz zu dieser milden, idealisirenden Figur bildet der Täufer mit seinem derben Kopf, von mächtigem Haar umwallt, der seine Rechte zu Christus erhebt, mit der Linken das Blatt des auf seinen Knieen liegenden Buches faßt. Unter dem grünen Prachtmantel sieht man das zottige, härene Kleid; derbe Hände und Füße passen zu der gedrungenen Figur und dem breiten Haupte.

Die nächstfolgenden Tafeln enthalten die an der Orgel sitzende hl. Cäcilia, in ihrem Spiele von drei Engeln unterstützt; auf der anderen Seite eine Gruppe von singenden Engeln, um einen Chorpult versammelt. Van Mander rühmt von ihnen, man könne an ihren Geberden unterscheiden, ob sie die Ober- oder Unterstimme führten [1].

Die untere Tafelreihe schildert das apokalyptische Bild des makellosen geopferten Lammes auf dem Altar, aus dessen Brust das Herzblut in einen Kelch fließt. Engel, mit den Leidenswerkzeugen und Rauchfässer schwingend, knieen herum. Im Vordergrunde, zu seiten des Lebensbrunnens, sieht man rechts die Apostel auf dem Rasen knieen, dahinter die christliche Gemeinde, vom Papst bis zu den Laien, links die Propheten, Patriarchen und Helden des Alten Bundes. Außer diesen Anbetern des Lammes in der Nähe des Brunnens, inmitten von Blumen und Strauchwerk, sehen wir im Hintergrunde aus den Thälern des welligen Bodens noch zwei Schaaren von Heiligen herankommen, die der Jungfrauen, angeführt von Barbara, Elisabeth, Agnes. Hinter ihnen ragen auf waldigen Hügeln die Thürme und Zinnen der Stadt Gottes, und darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes, deren Strahlen sich über die Gruppen hin verbreiten.

---

[1] Der Vergleich mit dem berühmten Engelchor des Luca della Robbia im Museum zu Florenz liegt nahe.

Außer diesen Anbetern des Lammes begegnen uns auf den inneren Tafeln der Seitenflügel zahlreiche Andächtige zu Fuß und zu Roß. In der Gruppe, welche die äußerste Tafel einnimmt und das Gefolge des Fürstenzuges bildet, wird der erste Reiter auf weißem Pferde als Hubert van Eyck bezeichnet, während man in dem jüngeren, mit schwarzem Turban und braunem, pelzbesetztem Rock, welcher das Gesicht dem ersteren zuwendet, Jan van Eyck erkennen will. Die Versuche, auch die übrigen Reiter mit historischen Namen zu belegen, entbehren der rechten Begründung[1]. Der Zug auf beiden Tafeln bewegt sich zwischen Felsen, weiterhin sieht man Burgen und Städte nebst schneebedeckten Bergen emporragen. Gruppirung, Zeichnung und Malerei sind gleich vollkommen, ja das künstlerische Vermögen beschränkt sich nicht auf das Figürliche, sondern gleich vortrefflich wirkt die Landschaft, und wie lebensvoll ist nicht die Charakteristik der Pferde in ihren abwechselnden Stellungen!

Die entsprechenden Tafeln des anderen Flügels zeigen Schaaren der Büßer und Eremiten in Kutten, mit Pilgerstäben und Rosenkränzen. Zwei weibliche Heilige, Magdalena und Maria von Aegypten, schließen den Zug. Der Riese Christophorus führt die weltliche Pilgerschaar an, ebenfalls aus landschaftlichem Grunde hervortretend.

Man hat sich vielfach bemüht, die Thätigkeit der Brüder van Eyck an diesem Meisterwerk abzugrenzen. Naturgemäß kann, wie es auch Waagen gethan hat, nur Vergleichung mit authentischen Bildern Jans die gemeinsamen und abweichenden Züge feststellen. Hubert hat es durchdacht, entworfen und theilweise vollendet; wo beginnt die Thätigkeit Jans und seiner Gehilfen? Die drei Hauptfiguren der oberen Reihe zeichnen sich allerdings durch ideale, stilvolle Haltung, ein gewisses Schönheitsgefühl und religiöse Tiefe aus, indem sie alles überragen, was Jan hervorgebracht; es ist somit anzunehmen, daß Hubert mit diesen oberen Tafeln den Anfang machte, während die Außenseiten der Flügel, als den Arbeiten Jans nahestehend, zuletzt beendigt worden sind. Hier treten Züge auf, die uns weniger befriedigen, aber charakteristisch sind für den Stil des jüngeren Bruders; so der schwere, gehäufte und brüchige, an plastische Werke gemahnende Faltenwurf, zumal bei den Figuren der beiden Johannes. Eine genaue Sonderung im einzelnen, wie sie Hotho versucht hat, ist schwerlich zu begründen; denn das Werk macht einen harmonischen Eindruck, und die Brüder waren in gemeinsamer Technik verbunden, strebten gemeinsamen Zielen entgegen. Nur im allgemeinen dürfen wir annehmen, daß Hubert die idealere Richtung vertritt, jene Züge von Hoheit, Würde und classischer Ruhe, welche er als Erbtheil des Trecento in die neuere Kunst hinüberführt und mit größerer Naturwahrheit zu verbinden strebt. Die Inschrift auf dem äußeren Rahmen, welche erst 1823 unter einer Farben-

[1] Hotho a. a. O. II, 107 f. De Bast, Notice sur le chef-d'oeuvre etc. Gand 1825.

schicht hervortrat, besagt, daß Hubert das Werk angefangen, Jan es vollendet habe [1].

Fassen wir nun noch einmal das Wesentliche desselben zusammen, so zeichnet es sich aus zunächst durch gläubiges Erfassen des erhabenen dogmatischen Inhaltes, der Fundamentalwahrheiten des Christenthums, dann durch lebhaft erwachten Sinn für malerische Gesammterscheinung, für symmetrischen Aufbau, durch Gefühl für das Erhabene und auch für eine gewisse strenge Schönheit. So überragt die Anbetung des Lammes an imponirender Würde des Eindrucks, wie durch geschickte Vertheilung der Gruppen, Lebendigkeit der Motive und richtige Zeichnung die Leistungen aller Kunstgenossen im Norden. Auch als Landschaftsmaler sind die van Eyck von hervorragender Bedeutung, denn die Natur ist auf diesen Bildern ein wesentlicher Factor des Ganzen und verleiht mit ihren großen, einfachen Linien den Compositionen Haltung und Ruhe. Die zarte Abtönung läßt uns weite Ferne und große Räume empfinden, so daß die van Eyck in der Kenntniß der Luftperspective mit den holländischen Malern des siebzehnten Jahrhunderts wetteifern können. Die Tafel mit dem hl. Christophorus ist für die Kunst, die Farben bis zum Horizont abzutönen, besonders wichtig. In Bezug auf das Colorit sind die Bilder gleichwerthiger als hinsichtlich der Zeichnung. Der Grundton ist ein kräftiges Braun, die Stimmung tief, die Färbung aber doch klar und leuchtend. Der Auftrag erscheint überall vertrieben, die Pinselführung nirgends hervortretend, so daß der Fleischton in metallischer Glätte sich darstellt. Auf allen Tafeln zeigt sich die Oelmalerei mit vollkommener Sicherheit angewendet, so daß wir uns hier vor einer ganz fertigen Technik befinden.

Die älteste Erwähnung des Genter Altars findet sich in Dürers Tagebuch: ‚Darnach sahe ich des Johannes taffel; das ist ein überköstlich, hochverständig gemähl und sonderlich die Eva, Maria und Gott Vatter sind fast gut.‘ [2] Verloren ging die Staffel mit den armen Seelen im Fegfeuer, die nur in Tempera gemalt und deshalb schon vor van Manders Zeiten erblichen war. Jan Schoreel und Blondel versuchten 1550, den Schrein in seinem alten Glanze zu erneuern, und es mag ihnen auch gelungen sein, ohne die Malerei

---

[1] Somit ist auch van Manders Behauptung widerlegt, daß die ‚Anbetung des Lammes‘ auf Befehl Philipps von Burgund angefertigt sei. Sie lautet:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit, pondusque Joannes, arte secundus,
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVeri.

Waagen (Handbuch S. 82) interpunktirt noch falsch: ‚Joannes arte, secundus frater, perfecit‘, während Hotho (Die Malerschule II, 82) richtig das secundus auf arte bezieht. Vgl. auch Ruelens, Annotations, p. XLIII.

[2] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher ꝛc., S. 116. Leitschuh, A. Dürers Tagebuch, Leipzig 1884, S. 79.

zu schädigen. Philipp II. begnügte sich mit einer Copie, welche Michel Coxie fertigte, und wofür er 4000 Ducaten erhielt, eine größere Summe, als wohl für das Original selbst bezahlt wurde[1]. Als die Reformirten in Gent den Schrein der Königin von England schenken wollten, rettete die Einsprache eines Nachkommen des Stifters das Werk, und man bewahrte es zunächst im Rathhause. Zur Zeit der französischen Revolution beginnt dann die Zerstückelung. Michels Copie ist ebenfalls zerlegt, ihre Stücke befinden sich jetzt in Berlin, München und S. Bavo zu Gent. Eine viel geringere Reproduction besitzt das Museum von Antwerpen.

Jan van Eyck, der später lebte, ist von der Geschichte mit größerer Gunst behandelt worden als sein Bruder. Aber während auch ihn seine eigenen Landsleute schnell vergaßen, gedenkt seiner schon der italienische Antiquar Cyriacus von Ancona, welcher 1457 starb, als einer Zierde der Malerei. Von Hubert weiß niemand etwas zu erzählen; erst im folgenden Jahrhundert taucht sein Name empor, und doch war er gewiß idealer und größer veranlagt als sein Bruder.

Die selbständigen Bilder Jans lassen seine meisterhafte Technik, aber auch seinen Realismus erkennen und stehen dem Genter Altar an Bedeutung erheblich nach. Sein Talent zeigt sich am vortheilhaftesten in kleinen Genrestücken, wie sie die flämische Schule mit Vorliebe producirt, und in denen sie mit wunderbarem Schmelz des Auftrags recht plastische Wirkung verbindet. Die Treue des Copirens von Hausgeräth, Stoffen und Metallarbeiten ist bewundernswerth. Es sind diese kleineren Werke zumeist Madonnenbilder, für häusliche Andacht oder Kunstgenuß bestimmt und ohne idealen Charakter. Formen, wie sie der Genter Altar in den Figuren des Erlösers, der Jungfrau darbietet, sind hier nicht mehr erreicht; die Züge der heiligen Personen erscheinen vielmehr ältlich und reizlos, streng im Ausdruck, der Kindeskörper puppenartig ungelenk, die Gewandung in brüchigen Faltenmassen. Das Höchste von Naturtreue erreicht Jan van Eyck im Portrait, ohne indes den geistigen Ausdruck zu erfassen.

Das früheste datirte Werk, vom 30. October 1421, ist die Weihe des Thomas Becket zum Erzbischof und befindet sich im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Es bildet eine Composition von 17 Figuren[2]. Innerhalb einer spätromanischen Kirche steht in der Mitte des Vordergrundes unter einem rothen Baldachin Thomas Becket, während drei Bischöfe ihm die Mitra aufsetzen und ein knieender Geistlicher das Rituale vorhält, indes rechts der Clerus, links weltliche Herren aufgereiht sind, mit König Heinrich II. an der Spitze. Die Proportionen sind schlanker als auf anderen Bildern des Jan van Eyck, die Köpfe erinnern dagegen lebhaft an die Typen auf dem

[1] Van Vaernewyck l. c. p. 219.

[2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, II, 435 f.

Genter Altar; auch der warme, bräunliche Fleischton stimmt damit überein. Schon Walpole gedenkt dieses Bildes, ohne jedoch die Inschrift anzuführen. Dasselbe ist mehrfach überarbeitet und nicht gut erhalten, so daß Crowe und Cavalcaselle die Echtheit bezweifeln, oder doch eine völlige Ueberpinselung des Originals annehmen [1].

Die kleine Madonna von Ince Hall (bei Liverpool) ist von 1432 datirt und trägt den vom Künstler öfters wiederholten bescheidenen Wahlspruch: ‚Als ik kan.‘ [2] Maria, in einen tiefrothen Mantel gehüllt, reicht dem Kinde ein Buch, in dem es mit heiterem Gesichtsausdruck blättert, während seine Miene sonst meist verdrießlich oder ernst erscheint. Hände und Füße sind gut gezeichnet. Die Gruppe befindet sich inmitten eines flämischen Zimmers und hebt sich in kräftigen Tönen vom Grün des Thronhimmels ab. In solchen zierlichen Bildern treten die Vorzüge von Jans Malerei besonders hervor, während bei größeren Tafeln niemals die Energie des Ausdrucks, die Pracht der Farbe und Tiefe der Auffassung wiederkehrt, wie sie das Genter Altarwerk besitzt. Nach 1432 findet sich bei Jan nicht mehr jenes bessere Verständniß für die Würde kirchlicher Kunst, und über dem glatten Vortrag schwinden die großen Principien der Malerei. Härte im Umriß und im gotisirenden, brüchigen Faltenwurf, blasses Incarnat sind diesen späteren Madonnenbildern eigen.

Von den kleineren Portraits wären die zwei Brustbilder der Londoner Nationalgalerie [3], von 1432 und 1433 datirt, zu nennen, welche recht genaue Beobachtung der Natur erkennen lassen. Das Höchste von Realismus bietet dann das zwar nicht signirte, aber zweifellos echte Bildniß eines ältlichen, vornehmen Herrn im Berliner Museum, welches als ‚der Mann mit den Nelken‘ bekannt ist [4].

Von 1434 stammt das Bild der Londoner Nationalgalerie, welches den Johannes Arnolfini, Tuchhändler zu Brügge, und dessen Frau Jeanne de Chenany darstellt. Sie fassen sich bei den Händen und schauen vergnügt vor sich hin. Die Behandlung der Einzelheiten ist wunderbar sorgfältig, aber der Körper der Frau erscheint doch viel zu lang im Verhältniß zu Kopf und Armen [5]. Das Werk findet sich im Inventar der Margaretha von Oesterreich angeführt.

Dem Jahre 1436 gehört das kleine Brustbild des Canonicus Jan de Leeuw, in der Galerie zu Wien, und die Madonna des Georg van der Paele,

---

[1] Gesch. der altniederl. Malerei S. 88 f.

[2] Nach Carton (Les trois frères van Eyck) ist es die Hälfte eines holländischen Sprichworts: ‚Als ik kan, niet als ik wil.‘

[3] Nr. 290. 222.

[4] Abbild. bei Wauters, Peinture flamande, Paris, p. 53.

[5] Abbild. bei Wauters l. c. p. 51. Vgl. De Laborde l. c. I, 209, und Weale, Notes, p. 28. Arnolfini war Factor eines Lucheser Kaufmannshauses.

in der Akademie zu Brügge. Maria thront unter einem Baldachin innerhalb einer Kapelle, oder einem Chorraum romanischen Stils, und reicht dem unbekleideten, auf ihrem Schoße sitzenden Kinde eine Blume. Dasselbe ist ziemlich lebhaft bewegt, Maria aber sieht mürrisch vor sich hin. Rechts von ihr steht S. Donatian, der Patron der Kathedrale, für die das Bild gemalt war, in schwerem Bischofsornat; links S. Georg, in Rüstung, mit hölzerner Geste den neben ihm knieenden feisten Donator präsentirend. Das Bildnißmäßige herrscht vor, ebenso wie auf der Madonna aus Autun (im Louvre), nebst Stifterfigur des Kanzlers Rollin. Hier ist die Scene in eine Halle verlegt, welche treffliche Fernsicht mit zierlicher Staffage bietet. Maria, welcher ein schwebender Engel die Krone aufsetzt, erscheint wenig ideal. Aehnlich die Madonna in Burleigh House, dem Marquis von Exeter angehörig, eine bis ins kleinste vollendete Darstellung äußeren Lebens. Vor Maria kniet hier ein Geistlicher, den die hl. Barbara empfiehlt. Mit diesem Bilde verwandt durch Sicherheit des Auftrags ist die Madonna in Dresden: Maria thront in einem spätromanischen Chorraum unter einem Baldachin. Ihren Leib umhüllt ein prächtiger rother Mantel, unter ihren Füßen breitet sich ein Teppich aus. Das ganz nackte Kind präsentirt ein Spruchband. Die Seitentheile enthalten einmal den vom hl. Michael empfohlenen Stifter, dann die hl. Katharina, eine etwas hölzerne Figur. Der Auftrag ist emailartig verschmolzen, ohne eine Spur von Pinselführung. Auf den Außenflügeln einfarbig die Verkündigung.

Nach 1435 hat Jan van Eyck keine weiteren geheimen Aufträge des Herzogs von Burgund übernommen, doch behielt er sein Amt als Hofmaler bei und entwickelte noch in den letzten Jahren seines Lebens eine bedeutende Arbeitskraft. Von 1437 stammt die hl. Barbara, jetzt im Museum zu Antwerpen, eine nur braun angelegte Zeichnung auf Holz. Die Heilige sitzt im Freien, von einem weiten Mantel umhüllt, und beschäftigt sich mit einem Buche. Dazu eine hügelige Landschaft. Dem folgenden Jahre gehört der Christuskopf des Berliner Museums an, welcher jenem des Genter Bildes entlehnt zu sein scheint, ein Beweis für die enge Verbindung der Brüder. Doch erreicht Jan nicht die dem byzantinischen Typus entstammte großartige Würde und Strenge des Ausdrucks, wie sie der Christusfigur Huberts eigen ist.

Derselben Zeit gehört die im Antwerpener Museum befindliche Madonna, in der sich Beziehungen zur Kölner Schule documentiren[1], insbesondere eine Nachahmung der großen, vor einem Teppich stehenden Jungfrau mit Kind im Seminar zu Köln[2]. Daran reihen sich die einst dem Herzog von Lucca gehörige Madonna im Städel'schen Institut zu Frankfurt an, mit trefflich gemaltem Hausrath[3]; dann die Verkündigung in der Ermitage zu S. Peters-

[1] Antwerpen Nr. 411. [2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 111 f.
[3] S. Petersburg Nr. 69.

burg[1], mit einer Fülle von Details ausgestattet; auch die kleine, in einer Kirche stehende Madonna des Berliner Museums, welche infolge des wohl von einem späteren Restaurator stammenden Farbenüberzugs im Charakter der Echtheit getrübt erscheint und angezweifelt wird[2]. Verloren sind von Werken Jans: Das durch Facius bekannte Triptychon im Palast des Königs Alfonso von Neapel; eine Verkündigung mit Heiligen, nebst Bildnissen der Stifter, Battista Lomellino's und seiner Gattin; die von Sansovino[3] genannte Geburt Christi und Anbetung der Könige in S. Maria de' Servi zu Venedig; endlich die im Inventar der Margaretha von Oesterreich aufgeführten zwei Tafeln von ‚maistre Jehan', eine Madonna und Monsieur de Ligne[4]. Profane Darstellungen des Malers im genreartigen Charakter sind uns nur aus Facius bekannt[5]. Der Anonymus des Morelli sah bei Leonico Tomeo in Padua ‚ein kleines einen Fuß großes Bild auf Leinwand, eine Landschaft darstellend, mit einigen Fischern, die eine Otter gefangen haben und zwei Zuschauern'[6], dann im Hause des Camillo Lampognano zu Mailand ‚ein kleines Bild mit den Halbfiguren eines Kaufmannes, der mit seinem Ladendiener rechnet'[7]. Die kleinen Bilder Jans van Eyck wurden nicht nur in Flandern, sondern auch in Italien von Fürsten und Sammlern hochgeschätzt, besonders an den Höfen von Urbino und Neapel, da man sich wohl bewußt war, daß die italienische Malerei nach dieser Richtung hin Gleiches an Schärfe und Feinheit zu bieten nicht vermochte. Den theoretischen Kenntnissen in der Perspective nach, mag ein Künstler wie Uccello den Jan van Eyck sicher übertroffen haben.

Nach der Angabe van Vaernewycks soll Jan zuletzt in Ypern gelebt und dort einen Altar unvollendet zurückgelassen haben, welchen der Abt von S. Martin bestellt hatte. Van Mander wiederholt die Beschreibung, gedenkt aber des Bildes, als sei es nicht mehr in Ypern vorhanden. Es soll ein Triptychon gewesen sein und stellte Maria mit Kind dar, vom Donator, dem Abt von S. Martin, verehrt, auf den Flügeln die Symbole der Jungfrau: den brennenden Dornbusch, Gideons Fell, Ezechiels Pforte, Aarons blühenden Stab. Der Künstler scheint bis zuletzt sein Amt als Hofmaler versehen zu haben; aus dem Jahre 1439 stammt die letzte Notiz im Ausgabenbuche[8], welche Jan noch als ‚peintre de monseigneur' bezeichnet; am 9. Juli 1440 soll er zu Brügge verstorben[9] sein, doch steht nur fest, daß sein Tod innerhalb

---

[1] Waagen, Die Gemäldesamml. in der Kaiserl. Ermitage zu S. Petersburg, S. 115.

[2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 117. Für echt gehalten von Woltmann und Wörmann a. a. O. II, 21. [3] Descriz. di Ven. ‚1580, p. 37.

[4] De Laborde l. c. p. 31. [5] De vir. illustr. p. 46. [6] L. c. p. 16 ed. cit.

[7] L. c. p. 54. [8] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I, 358.

[9] James Weale, Notes etc., London 1861, p. 15. Carton, Les trois frères van Eyk, p. 176. Weale steht für das Datum ein, vgl. dagegen Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 124.

1440—1441 erfolgt ist. Die Beisetzung, von der manche Details überliefert worden sind[1], fand auf dem Kirchhof von S. Donatian statt, und zwar mit besonderen Ehren. Am 21. März 1441 (1442 neuen Stils) wurde der Sarg der Erde wieder entnommen und in die Kirche selbst übertragen. Das Testament ist 1442 eröffnet worden. Jans Amt als Hofmaler blieb bis 1449 unbesetzt, wo Philipp von Burgund es an Daniel Daret aus Tournay verlieh, dessen Patent sich noch heute im belgischen Staatsarchiv befindet[2].

Naturgemäß ist der glänzende Name Jans van Eyck vielfach bei der Bezeichnung von flämischen Werken mißbraucht worden. Auch absichtliche Fälschungen kommen vor, als deren schlimmste der Christuskopf in der Akademie zu Brügge[3] genannt werden muß, ein kaltes und lebloses Machwerk, mit einer für den Künstler ungewöhnlichen Inschrift.

Außer Hubert und Jan van Eyck soll auch die Schwester Margaretha und der jüngere Bruder Lambert die Malerei geübt haben. Van Mander rühmt die Tugenden Margaretha's[4], die sich zuletzt einer geistlichen Genossenschaft einverleibte und bald nach Hubert verstorben ist, an dessen Seite sie begraben wurde. Von den ihr zugeschriebenen Tafelbildern ist keines beglaubigt, auch keines besonderer Beachtung werth. Ebenso wenig ist ihre Thätigkeit bei den Miniaturen des berühmten Breviers vom Herzog von Bedford erweislich, das später besprochen werden soll. Lambert hat 1431 für den Herzog einige Geschäfte besorgt und 1442 veranlaßt, daß die Leiche seines Bruders Jan vom Friedhof in die Kirche übertragen wurde[5]; doch ist von Ausübung der Malerei, wie Carton, Léon de Laborde und Waagen annehmen, nicht stricte die Rede, denn in dem Rechnungsbuch von 1431 werden nur einige ‚besognes' angeführt. Nun schließt Waagen: ‚Da dieselben Ausdrücke von dem als Maler bekannten Hue de Boulogne gebraucht werden, ist es gewiß, daß unter diesen „besognes" Malereien von geringem Belang zu verstehen sind.'[6] Die Wittwe Jans verkaufte ihr Haus und lebte noch bis um 1448, wo ihre Tochter Lievine sich in ein Kloster nach Maaseyck zurückzog.

Die Nachfolger der van Eyck in Brügge und Gent.

Man hat fast alle bekannten Maler der Niederlande im fünfzehnten Jahrhundert aus der Schule der van Eyck abgeleitet, aber es läßt sich schon aus der politischen Entwicklung der autonomen Städtewesen schließen, daß

[1] Die Urkunden bestehen in Capitelrechnungen.

[2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 125, Note 2. [3] Brügge Nr. 3.

[4] Edit. 1617, p. 199. [5] Carton p. 54.

[6] Handbuch I, 90, Note 1. Auszug aus den Rechnungen in Lille bei Gachard, Rapport sur les archives de l'ancienne chambre des Comptes de Flandres à Lille, p. 268.

es sich hier ähnlich verhielt, wie später in Holland, da die Cultur in abgeschlossenen Landschaften sich original entfaltet. Daß Rogier van der Weyden, den schon Facius zu den Schülern Jans van Eyck rechnet, nicht von den Meistern in Gent oder Brügge abhängig ist, läßt sich feststellen, und Hugo van der Goes war hauptsächlich in Gent thätig. Gerard van der Meire lassen sich keine authentischen Bilder zuschreiben, und Justus von Gent präsentirt sich als Naturalist ohne höhere Bedeutung. Mit Ausnahme Rogiers haben auch alle diese Maler ihre Kunst nicht lange Zeit vor 1450 geübt, so daß wirkliche Beziehungen zu Hubert und Jan van Eyck ausgeschlossen sind. Dennoch besitzen wir Bilder, die noch zu Lebzeiten des Jan entstanden und den Charakter seiner Schule an sich tragen, ohne daß wir sie einem bekannten Maler zuzuweisen vermöchten, so die zwei Tafeln im Museum zu Madrid, mit der hl. Barbara, Johannes dem Täufer und dem Stifter, Magister Heinrich Werlis aus Köln, inschriftlich von 1438[1]. Vornehmlich ist aber der ‚Brunnen des Lebens', ein der allegorisirenden Form und dem symmetrischen Aufbau nach hinter die van Eyck zurückgehendes Werk, jetzt im Museo del Prado, höchst beachtenswerth. Aehnlichkeit mit dem Genter Altar trug dazu bei, dasselbe auf Hubert zurückzuführen. Die Composition baut sich innerhalb eines stattlichen, architektonischen Rahmens auf, von einem Tabernakel überragt, darunter der Weltenrichter, ähnlich wie auf dem Genter Bilde mit päpstlichen Insignien geschmückt. Rechts sitzt Maria, in einem Buche lesend, links Johannes, ebenfalls ein offenes Buch auf den Knieen haltend. Vor dem thronenden Erlöser ruht das Lamm, auf einem etwas tieferen Planum sieht man musizirende Engel. Die unterste Abtheilung nimmt in der Mitte der Brunnen des Lebens ein, in dessen Marmorbecken zahlreiche Hostien schwimmen. Derselbe scheidet die frommen Gläubigen — welche rechts von Christus, mit dem Papst an der Spitze, anbetend knieen — von den Ungläubigen, einer wirren Schaar, vom jüdischen Hohenpriester, mit verbundenen Augen und zerbrochenem Stabe, angeführt, der sich von dem Brunnen abwendet, während seine Anhänger Zweifel und Widerwillen kundthun. Die Gegensätze beider Parteien sind sehr charakteristisch motivirt und bilden zu der feierlichen, architektonischen Gruppe des oberen Theiles ein wirkungsvolles Element. Zwei thurmartige Bauten, mit Zuschauern darin, bewirken den Abschluß des zweiten Planums hinter dem Brunnen und beiden Gruppen. Dieses altflandrische Bild ist in seiner mittelalterlichen Symbolik großartig durchdacht und voll monumentalen Ernstes, so daß es nur vom Genter Altarschrein überragt wird. Doch erscheint die Ausführung ungleich, ja, verglichen mit Jan van Eycks kräftiger Beseelung, in manchen Typen leer

[1] Crowe und Cavalcaselle schreiben sie dem Petrus Cristus zu, vgl. Altniederländische Malerei S. 153. Dagegen Waagen in Zahns Jahrb. I, 47, und Woltmann, Malerei, II, 22.

und mangelhaft, so daß wir darin nur ein Werk der Schule zu erkennen vermögen [1].

Dagegen erhebt ein Maler Anspruch, als Schüler des Jan van Eyck zu gelten, Petrus Cristus, aus Baerle bei Deynze, welcher die Modelle des Meisters, selbst die Geräthe der Werkstatt fleißig benutzte. Am 6. Juli 1444 wird derselbe Bürger zu Brügge, wo er fast ein halbes Jahrhundert als solcher gelebt hat. Nach den von de Laborde publicirten Urkunden [2] wurde Petrus Cristus nicht vor 1450 in die Gilde von S. Lucas eingeschrieben, malte aber bereits 1446 das Portrait des Edward Grimston, eines Gesandten Heinrichs VI. am burgundischen Hofe [3]. 1447 entstand die Madonna im Städel'schen Institut, 1449 ein Altarbild für die Goldschmiede zu Antwerpen. Ein Triptychon, von 1452, bewahrt das Museum in Berlin [4]. 1454 geht er nach Cambrai, um ein dort verehrtes Madonnenbild zu copiren [5], das von Rom gekommen und dem hl. Lucas zugeschrieben war. 1462 ist der Maler nebst seiner Ehefrau einer religiösen Bruderschaft beigetreten, und 1469 gehört er zu den Ersten in seiner Gilde [6].

Petrus Cristus bleibt als Erfinder hinter dem großen Stile Huberts van Eyck und auch hinter Jan zurück; seine Altarbilder sind zwar fleißig, aber mühsam und ohne jeden Idealismus der Form zusammengestellt. Das Costüm ist schwer und brüchig, der Umriß trocken, die Farbenstimmung dunkel. Das Beste leistet er im Portrait, so in dem des Edward Grimston; der beiden aus dem Hospital von S. Maria Nuova in Florenz stammenden Bildnisse von Mann und Frau, jetzt in den Uffizien [7]; dem Portrait einer Dame aus der Familie Talbot, in der Berliner Galerie, von sicherer Zeichnung, feiner Modellirung und harmonischem Colorit. Das Museum in Frankfurt besitzt eine Madonna mit Heiligen, ein Bild, das zumal im Faltenwurf Anklänge an Jan van Eyck verräth. Von 1449 stammt das durch Unterschrift beglaubigte Bild des hl. Eligius, Schutzpatrons der Goldschmiede, in der Sammlung zu Köln. Der Heilige, mit der Waage in der Linken, die Rechte auf den Tisch stützend, wendet sich zu einem hinter ihm stehenden Brautpaar. Die Braut streckt ihre Hand vor, um den Ring entgegenzunehmen. Einfachheit und Natürlichkeit des Gedankens wirken anziehend, während die sorgfältige Technik Bewunderung erregt. Goldene Pokale, Halsbänder, Ringe,

---

[1] Abbildung bei Wauters, Peinture flamande, p. 45. Crowe und Cavalcaselle (S. 98) wollen die Portraits der Brüder erkennen und betrachten es als ‚treffliches Beispiel altflämischer Kunst, dessen Technik der Manier Jans im Jahre 1422 entspricht'.

[2] Les Ducs de Bourgogne, Table alphabétique, p. 352 s.

[3] Beim Earl von Verulam. Vgl. Archaeologia, 1870.

[4] Waagen, im Kunstblatt 1854, S. 65.

[5] De Laborde, Les Ducs etc., Preuves I, CXXVI.

[6] Beffroi I, 205. 237. [7] Florenz Nr. 749.

Korallenzweige sind äußerst zierlich wiedergegeben; auch der Spiegel, in dem die Straße sich abbildet, fehlt nicht.

Zwei Tafeln im Berliner Museum stellen Verkündigung und das jüngste Gericht dar; sie sind aus dem Jahre 1452, bieten aber keine dem Gegenstande angemessenen idealen Züge; Composition, Ausdruck und Zeichnung verrathen vielmehr die Schwäche des Meisters.

Zu den besten Werken desselben gehört das Portrait eines knieenden Donators mit seinem Schutzpatron, dem hl. Antonius, in reicher Landschaft, von feiner Ausführung, jetzt im Museum zu Kopenhagen[1]. Eine Madonna mit Kind, in der Turiner Galerie, kommt diesem etwa gleich. Auch in der Ermitage zu S. Petersburg befinden sich Tafeln des Petrus Cristus, zwei Flügel eines Triptychons, welche, gleich denen in Berlin, aus Spanien stammen. Sie enthalten den Gekreuzigten zwischen den Schächern und das Weltgericht, geben auch noch Anklänge an die Schule des Jan van Eyck.

Gerard van der Meire soll, wie van Mander[2] glaubt, erst nach dem Tode Jans seine Thätigkeit begonnen haben und 1452 in die Lucasgilde der Stadt Gent eingetreten sein. Die ihm hier übertragenen Aemter deuten auf angesehene Stellung und rege Thätigkeit[3]. Der Anonymus des Morelli erwähnt, an der Illustration des berühmten Breviarium Grimaldi sei ein Gherardo aus Gent betheiligt gewesen: ‚Es sind darin Miniaturen von der Hand des Zuan Memelin, des Girardo von Gent und des Livieno von Antwerpen.'[4] Trotzdem wissen wir nicht, ob es Gerard van der Meire gewesen ist, da sich mehrere dieses Namens in Gent vorfinden, auch der berühmte Miniaturist Gerard Horenbout, der bis 1533 thätig war. Authentische Bilder van der Meire's sind nicht vorhanden.

Hugo van der Goes entstammt einer Künstlerfamilie und tritt seit 1465 als Meister in Gent auf; doch bleibt ungewiß, ob er hier, in Brügge, oder in Antwerpen geboren ist. Guicciardini spricht für letztere Stadt[5], van Mander für Brügge[6]. Als im Jahre 1468 Karl der Kühne und die englische Prinzessin Margaretha von York ihren feierlichen Einzug in Brügge und Gent hielten, war der Maler an den festlichen Decorationen betheiligt. Man pflegte, außer lebenden Tableaux und Schaugerüsten, auch größere, in Tempera gemalte Tücher auf Rahmen auszustellen und die Häuser damit zu schmücken, welche, als Ersatz für gewirkte Teppiche und Frescomalerei, viel

---

[1] Kopenhagen Nr. 167. [2] Edit. 1617, p. 205.

[3] E. de Busscher, Recherches sur les peintres Gantois, Gand 1859, p. 205.

[4] S. 104 der cit. Ausg.

[5] Descriz. di tutti i paesi bassi, Anversa 1581, p. 143.

[6] L. c. p. 204. Vasari VII, 581. E. de Busscher l. c. p. 65. 105. 113. 117. Wauters, H. v. d. Goes, sa vie et ses oeuvres, Bruxelles 1872. L. de Laborde, Les Ducs etc., Preuves I, CXVI s. Bulletins de l'Académie de Belgique, sér. II, t. XV, 1863, p. 737.

geringere Kosten verursachten[1]. Hugo van der Goes übte diese Technik und fertigte auch Cartons für Glasbilder[2]. Unter den Florentiner Kaufleuten zu Brügge war Tommaso Portinari, der Agent der Medici, ihm besonders zugethan; von diesem stammte der Auftrag für das Triptychon im Hospital von S. Maria Nuova zu Florenz, welches sich noch jetzt daselbst befindet und das einzige nachweisbare Werk des Meisters ausmacht.

Das Mittelbild zeigt die Anbetung der Hirten. Innerhalb eines verfallenen Baues sehen wir Maria, Joseph und einige Engel knieend das von einer Strahlenglorie umgebene Christkind anbeten. Von rechts her nahen sich die Hirten den Ruinen, hinter einer Säule erblickt man die Thiere vor der Krippe. Den Hintergrund füllen Bauten und freies Feld, auf dem ein Engel den Hirten die Botschaft verkündet. Die Haltung der Figuren ist andächtig und feierlich, besonders ausdrucksvoll die Gruppe der Landleute und S. Joseph. Das am Boden liegende puppenartige und magere Christkind befriedigt am wenigsten. Der Vortrag ist überaus sorgfältig: die in Krug und Glas prangenden Blumen, das Stroh sind von höchster Naturwahrheit. Auf dem linken Flügel kniet der Stifter, Tommaso Portinari, in dunklem Gewande, hinter ihm sieht man zwei Knaben, nebst den Schutzheiligen, dem Apostel Thomas, mit der Lanze, und S. Antonius. Der rechte Flügel zeigt die Stifterin im Sammtkleid und reichem Halsband, ihr zur Seite die Tochter, dahinter stehend die Patronin S. Magdalena und Margaretha. In der Landschaft des Hintergrundes sehen wir miniaturartig fein die Reise nach Bethlehem und den Zug der drei Könige dargestellt.

Die Composition befriedigt durch ihre Uebersichtlichkeit, die Figuren sind richtig gezeichnet und verständig bewegt, aber die weiblichen Typen erscheinen zu mager und stehen an Ausdruck hinter den männlichen zurück. Maria und Joseph entbehren nicht einer andächtigen Haltung, aber jeder Idealität der Formen. Trotz dieser Mängel, wozu auch brüchige, schwere Faltenlagen hinzukommen, bildet jenes ansehnliche Werk eines der Hauptdenkmäler flandrischer Kunst. Der allgemeine Farbenton ist jetzt kalt und grau, wohl infolge Abreibens der Lasuren.

Die von van Mander und Lucas de Heere erwähnte Composition ‚Abigail und David' ist verloren, ebenso die ‚Kreuzigung', welche Dürer noch in S. Jakob zu bewundern Gelegenheit fand[3].

Die späteren Jahre scheint Hugo in Gent verlebt zu haben, wo er theils größere Compositionen auf Leinwand, theils kleinere Tafeln malte, für Glasbilder Cartons zeichnete, oder Wappenschilde, allegorische und historische Scenen

---

[1] Van Mander und Vaernewyck.

[2] Die Straßendecorationen heißen ‚entremetz'. Vgl. über diese Aufträge Busscher, Recherches etc., p. 105.

[3] Thausing, Dürers Briefe, Tageb. ꝛc., S. 115. Van Mander p. 204.

als Decorationen lieferte, wie es mehrfach in den Jahren 1470, 1472, 1474 urkundlich bezeugt ist. In der Lucasgilde bekleidete er verschiedene Ehrenämter und wurde schließlich 1473—1475 Dechant. Gegen Ende seines Lebens zog er sich in das Kloster der Benediktiner von Boodendale bei Brüssel zurück und ist hier in Geisteskrankheit verstorben. Ein gewisser Gaspar Offhuys von Tournai, der mit ihm Novize jenes Klosters gewesen, rühmt ihn als einen der bedeutendsten Künstler diesseits wie jenseits der Alpen, und erzählt, daß öfters vornehme Herren, darunter auch Erzherzog Maximilian, kamen, ihn zu sehen und seine Bilder zu bewundern. Er genoß daselbst mancherlei Freiheiten, die den Neid der Brüder erregten, blieb aber Anfällen von Trübsinn unterworfen. Mehrere Jahre nach seiner Profeßablegung reiste er mit seinem Bruder und anderen nach Köln, wobei er so stark von diesen Anfällen und der Sorge ewiger Verdammniß gepeinigt wurde, daß man glaubte, er möchte Hand an sich legen, und ihn nur schwer in sein Kloster zurückbrachte[1]. Wir erkennen aus diesem Bericht, daß Hugo auch als Mönch seine künstlerische Thätigkeit fortsetzte. 1478 wurde er aufgefordert, ein von Dierick Bouts unvollendet hinterlassenes Bild abzuschätzen, und reiste 1478 deshalb nach Löwen[2]. 1482 ist er in Boodendale gestorben.

Jodocus oder Justus von Gent gehört zu den flämischen Künstlern, welche in Italien Ruhm erwarben. Vespasiano da Bisticci erzählt im Leben Federigo's von Urbino, dieser habe von Flandern Maler und Teppichweber kommen lassen und, da er für die Oelmalerei besonderes Interesse empfand, auch einen tüchtigen Meister[3]. In der That ist Justus von Gent damals in Urbino thätig gewesen. Vasari nennt ihn Giusto da Guanto[4], und Pungileone gibt im Elogio del Santi Notizen über ihn[5]. Die Corpus-Christi-Bruderschaft in Urbino ließ für die Kirche der hl. Agatha eine Tafel von Meister Justus malen, an deren Kosten der Herzog und andere sich betheiligten, wie wir aus den noch erhaltenen Registern ersehen können[6]; sie stellte das heilige Abendmahl dar und befindet sich jetzt in der Akademie zu

---

[1] Bulletins de l'Académie, t. XV, sér. II, 1863, p. 723. 743.

[2] Bulletins etc., t. XIII, nr. 11, p. 8.

[3] Ed. di Firenze 1859, p. 93 ss.: ‚Per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime.'

[4] Vasari I, 185; VII, 581.

[5] Elogio stor. di Giovanni Santi, Urbino 1822, p. 64.

[6] Vgl. die Zahlungen der Brüderschaft bei Passavant, Raffael I, 429 f. Justus von Gent malte auch eine Kirchenfahne für die Brüderschaft und, wie aus einer Notiz im Buch B derselben ersichtlich ist, wahrscheinlich ohne Bezahlung: ‚1475 giugno 5 ... E più tela a Mstro Giusto depentore che diceva voler fare una insegna bella per la fraternità.' Das Abendmahl des Justus befindet sich in der Sammlung der Akademie zu Urbino.

Urbino. Der Herzog erlaubte, sein Bildniß, sowie das eines Gesandten aus Persien, der in Italien Geld und Bundesgenossen gegen die Türken suchte und 1471 in Urbino eintraf, dabei anzubringen. Wir sehen auf dieser Tafel die Communion der Apostel dargestellt. Die Scene ist in den Chor einer Kirche verlegt, die vordersten Personen knieen, und der Erlöser schreitet in langem, blaugrauem Gewande auf dieselben zu, ihnen die Hostie reichend. Drei davon haben sie schon empfangen und sind in Andacht versunken, Judas steht finster in der Ecke, im Begriff, sich zu entfernen, nachdem er die Hostie in die Tasche gesteckt. Rechts tritt der Herzog von Urbino mit Gefolge auf, im Gespräch mit Caterino Zeno, dem Abgesandten. Zwei Engel schweben darüber.

Wir sehen hier eine fleißig ausgeführte, gut geordnete Composition, mit tüchtigen Portraits, aber stark realistisch aufgefaßt. Die weit ausschreitende Figur Christi entbehrt, ebenso wie die Apostel, aller feineren geistigen Züge. Die Umrisse sind trocken, die Extremitäten schlecht gezeichnet, der Faltenwurf läßt die Körperform nicht zur Bedeutung kommen. Die dünn aufgetragene Farbe hat sehr gelitten.

Ob Justus von Gent zugleich Autor der für die Bibliothek des Herzogs bestimmten Phantasiebilder hervorragender Männer des Alterthums gewesen ist, läßt sich nicht feststellen. Morelli entscheidet sich für ihn. Zu bedenken ist aber, daß diese Portraitköpfe Einflüsse italienischer Kunst aufweisen, die in der Tafel des heiligen Abendmahles fehlen. Es wäre sonach anzunehmen, daß Justus nach 1474 durch das Studium Melozzo's und Giovanni Santi's seinen Stil verändert habe, was jedoch kaum glaublich erscheint [1].

Rogier van der Weyden.

Neben der flandrischen Malerschule in Brügge und Gent entfaltete sich zu Brüssel in Brabant eine jener ähnliche, aber doch eigenartige Kunstblüte, als deren Begründer Rogier van der Weyden zu betrachten ist, nach Jans Tode der hervorragendste Maler in den Niederlanden. Um 1400 zu Tournai geboren, wo im vierzehnten Jahrhundert die polychrome Plastik blühte und auf die Technik der Malerei besonderen Einfluß übte, hat auch er der Sitte gehuldigt, sich an derartige Vorbilder anzuschließen. Den Unterricht empfing er seit 5. März 1426 von einem sonst unbekannten Maler, Robert Campin, und wurde unter dem Namen Rougelet oder Rogier de la Pasture am 1. August 1432 als Meister in die Lucasgilde aufgenommen [2]. Schon im

[1] Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc., S. 328. Bei der Theilung des Besitzthums der Familie Colonna-Barberini kam die eine Hälfte der Bilder an das Haus Sciarra-Colonna und wurde später für den Louvre erworben. Im Palazzo Barberini sind noch 15 Stück.

[2] Genard, Luister van S. Lucasgilde, Antwerpen 1856, p. 27. Wauters, Rogier van der Weyden etc., Bruxelles 1856. Pinchart, Roger de la Pasture, dit

Jahre 1436 finden wir ihn als städtischen Maler in Brüssel, der Heimat seiner Ehefrau, später wandert er nach Italien, wo seine Anwesenheit 1449 festgestellt ist. Ein Altarbild von ihm, dessen Mittelstück die Abnahme vom Kreuz darstellte, fand bei Lionello, Herzog von Ferrara, hohe Bewunderung. Im folgenden Jahre ist Rogier zum Jubiläum in Rom gegenwärtig [1]. Daß er auch Florenz besucht hat und mit den Medici in Berührung gekommen ist, folgert Waagen aus dem Bilde in Frankfurt [2]. Mit den van Eyck theilt Rogier die Neigung zum Realismus und für das Portrait, aber seine Formsprache ist viel weniger auf das Große gerichtet, zumeist herb und ohne besonderen Schönheitssinn, was sich besonders bei den Engelsfiguren kundgibt. Magere, steife, in übertriebener Action unfreie Gestalten, brüchiger Faltenwurf, Ungleichheit der Durchbildung sind ihm, trotz gewisser anatomischer Kenntnisse, eigen. Die Modellirung ist sorgfältig, das Incarnat zart verschmolzen, aber die Dinge präsentiren sich scharf beleuchtet, ohne den Reiz des Lufttones. Sparsam im Schmuck der Gewänder, aber peinlich getreu im Zeitcostüm, ist er eine zuverlässige Quelle für Beurtheilung der Modethorheiten, wie sein Bild der drei Könige ersehen läßt. Rogiers Hauptverdienst und die Quelle seiner volksthümlichen Beliebtheit aber haben wir darin zu suchen, daß er dem religiösen Bedürfniß in seinen Darstellungen vom Leiden und Tode des Erlösers entgegenkam, welche sich durch andächtige, gefühlvolle Stimmung auszeichnen.

Ein berühmtes Werk Rogiers, die auch von Dürer bewunderten [3] vier großen Compositionen im Rathhause zu Brüssel, ist leider 1695 im Brande zerstört worden; nur die lateinischen Inschriften, auf Beispiele strenger, unparteiischer Gerechtigkeit bezüglich, wie man sie in solchen Räumen darzustellen liebte, wurden bekannt. Ein durch ältere Nachrichten beglaubigtes Werk ist das im Berliner Museum aufbewahrte Triptychon, welches König Juan II. 1445 der Karthause Miraflores bei Burgos schenkte [4]. Das Mittelstück bildet die Pietà, eine ernste und gehaltvolle Composition innerhalb einer spätgotischen Halle mit wunderbar feinen Sculpturen. Der Leichnam Christi ist freilich steif und entbehrt in seiner Trockenheit aller höheren Würde; auch die Haltung der übrigen Figuren erscheint ungelenk und deutet auf noch nicht völlig entwickelte malerische Kraft. Aus derselben Zeit mag der Johannesaltar in Berlin stammen, dessen drei Tafeln die Geburt des Heiligen, die Taufe Christi

---

van der Weyden, Bruxelles 1876. Carel van Mander hat die Person Rogiers verdoppelt. Ueber Rogiers Geburt vgl. außer Pinchart: Fetis, Katalog des Brüsseler Museums, S. 164. Schon 1449 nennt Cyriacus den Rogier als nächsten im Range hinter den van Eyck. Vgl. Colucci, Antichità Picene, XV, 143.

[1] Colucci, l. c. t. XV, 143. Facius l. c. p. 45.

[2] Handbuch I, 105.

[3] Thausing, Dürers Briefe ꝛc, S. 89. Dürer nennt den Meister ‚Rudier'.

[4] Erwähnt bei Ponz, Viage de España, Madrid 1783, vol. XII, p. 58.

und die Enthauptung des Täufers darstellen, umrahmt von zierlichem Steinwerk, Spitzbogen mit Statuen von Aposteln auf Consolen. Reiche Staffage sehen wir auf dem linken Flügelbilde, der Hinrichtung.

Daß Rogier einige Zeit in Löwen zubrachte, ist durch einen fast gleichzeitigen Chronisten festgestellt. Außer dem Edelheeraltare, in S. Peter daselbst [1], malte er noch für die Kapelle der heiligen Jungfrau vor den Mauern eine Tafel, welche nach Spanien gekommen ist, nachdem Coxie eine Copie angefertigt hatte. Das Schiff ging unter, die Bildkiste aber landete glücklich, wie Raffaels ‚Spasimo'. Von allen Werken des Malers ist diese Kreuzabnahme, wie die mehrfachen Wiederholungen ersehen lassen, mit dem größten Beifall aufgenommen worden, und in der That, trotz manchem Ungeschmack in Gesten und Formen bleibt sie doch ein gefühlvolles, edles Werk, ja in der Figur des Erlösers nicht ohne Schönheit und Neigung zu idealisiren. Jedenfalls gehört dieser Christus zu den besten Darstellungen niederländischer Kunst. Am wenigsten befriedigt die Stellung der zusammenbrechenden heiligen Jungfrau, welche Johannes aufzurichten bestrebt ist, während sich in den beiden Hauptfiguren Linie und Bewegung wiederholen. Die Formen treten sehr plastisch vom Goldgrund uns entgegen, das Colorit leuchtet in tiefer Farbenpracht [2].

Das größte Werk Rogiers vor 1450 entstand im Auftrage des Kanzlers von Burgund, Nicolaus Rollin, für das Hospital in Beaune und stellt das jüngste Gericht auf neun Tafeln dar. Die Mitte der Haupttafel nimmt der Weltenrichter ein, sitzend auf einer Aureola, die goldene Weltkugel unter den Füßen. Vier Engel rufen die Todten zum Gericht. Zu den Seiten des Richters sind die Apostel aufgereiht, an ihrer Spitze Maria und Johannes als Fürbitter. Am Schluß der Reihen sehen wir Herzog Philipp, Papst Eugen, Jean Rollin, Bischof von Autun, Isabella von Portugal und andere. Verdammte und Selige, den Gräbern entsteigend, trennt die riesige Gestalt des Erzengels Michael, während an den Endpunkten sich die Pforte des Paradieses und der Höllenschlund öffnen.

Bei geschlossenen Thüren sieht man auf den oberen Tafeln grau in grau die Verkündigung, unten die Patrone des Spitals, Sebastian und Antonius, wie Statuen behandelt, seitwärts den knieenden Stifter und seine Ehefrau, Gestalten von packender Lebenswahrheit.

Das ganze Werk ist von ernster, religiöser Haltung und nicht ohne eine gewisse stilvolle Größe. Disposition, Ausdruck, Perspective sind gleichmäßig zu loben, das Colorit ist harmonisch und kräftig. Die Apostelgestalten gehören in ihren freieren Bewegungen zu den besten Leistungen der altflandrischen Malerschule.

---

[1] Beffroi I, 105. Vgl. Ch. Piot in der Revue d'histoire et d'archéol., t. III.

[2] Wiederholungen des Gegenstandes in der Sacristei des Escurial, im Museum zu Madrid, zu Berlin, in Liverpool und in S. Peter zu Löwen (Coxie).

Etwa in derselben Zeit mag das in der Grosvenorgalerie zu London befindliche Triptychon entstanden sein, gemalt als Votivbild für die Brabanter Familie Bracque. Die Mitte der Tafel zeigt den thronenden Christus mit den Emblemen der Weltherrschaft, daneben Maria, die beiden Johannes und Magdalena. Der Erlöser ist von etwas schwermüthigem Ausdruck, dagegen sind Maria und Johannes der Evangelist mild und heiter, die weinende Magdalena recht ausdrucksvoll. Die Zeichnung der Extremitäten ist ungleich, zum Theil mangelhaft, die Modellirung aber sorgfältig, das Colorit feingestimmt, zumal im Fleisch. Der landschaftliche Hintergrund entbehrt hier nicht des Lufttones; wirkungsvoll erscheint die Beleuchtung [1].

1449 trat Rogier seine Wanderung über die Alpen an. In Ferrara, wo die Fürsten aus dem Hause Este neben der Tyrannis auch Künste und Humanismus pflegten, machte er seine erste Rast. Die Blüte dieser Stadt war zumal durch Fremde geweckt und befördert worden, denn schon seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts sind Künstler verschiedener Länder und Richtungen hier thätig: die Bildhauer Heinrich von Brabant und Baroncelli aus Florenz, der Goldschmied Simone della Magna, der Kunststicker Zanin ‚de Franza', dann Vittore Pisano, Angelo di Pietro aus Siena, Tura und Cossa [2], Bono aus Ferrara, der den paduanischen Realismus hierher verpflanzte.

Rogier begann seine Thätigkeit mit einem Triptychon, dessen Mittelstück die von ihm mit Vorliebe behandelte Kreuzabnahme darstellte; auf den Seitentafeln erblickte man die Vertreibung aus dem Paradiese und das Bildniß des Lionello von Este. Cyriacus, der das Werk zu sehen Gelegenheit fand, meldet, Angelo aus Siena habe sich daraufhin der Nachfolge des flämischen Meisters ergeben [3]. Jedenfalls stand dieser seinen Kunstgenossen in Ferrara nahe, wo man ja damals einer der nordischen Malerei verwandten trockenen Manier huldigte [4], und durch ihn wurde die Kenntniß des neuen Bindemittels in weiteren Kreisen verbreitet. In Florenz scheint Cosimo de' Medici den Maler mit einem Auftrage bedacht zu haben, denn das jetzt im Frankfurter Museum befindliche Madonnenbild zeigt das dortige Wappen und Cosimo's Patrone, die hll. Cosmas und Damianus. Es ist ein treffliches Bild mit ausdrucksvollen Köpfen, während die unter einem Thronhimmel stehende Jungfrau an Gefühlsinhalt zu den besten Leistungen des

---

[1] Die Tafel ist dort unter dem Namen Memling angeführt, trägt aber alle Merkmale vom Stile Rogiers. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 245.

[2] Cittadella, Notizie relative a Ferrara, 1864, p. 62. 74. 79. 80—82. 419.

[3] Antichità Picene XV, 143. Das Triptychon ist verschollen, doch meinen Crowe und Cavalcaselle (S. 251) es in der kleinen Tafel der Uffizien gefunden zu haben.

[4] Im allgemeinen betrachteten die hervorragenden Maler Italiens den flandrischen Stil als trocken und kleinlich, wie z. B. aus Michelangelo's Gespräch mit Vittoria Colonna ersichtlich ist.

Malers gehört. 1450 wanderte er nach Rom und erfreute sich an den Wandbildern Gentile's da Fabriano in der Laterankirche, welchen er als den besten Maler Italiens ansah, vermuthlich, weil dessen verschmolzener Farbenauftrag ihm besonders zusagte.

Rogiers Werke gefielen in Italien: auch Alfonso von Neapel war im Besitz eines solchen. Der Künstler aber blieb unberührt von den Eindrücken des südlichen Lebens und hielt fest an seiner heimischen Eigenthümlichkeit. Nach seiner Rückkehr ward ihm der Auftrag für das Altarbild in der Kirche zu Middelburg in Zeeland, welches Bladolin, der Schatzmeister Philipps von Burgund, gegründet hatte. Auf dem Mittelbilde sehen wir die Anbetung des göttlichen Kindes in sinniger und frommer Weise dargestellt: Maria erscheint ganz weiß gekleidet, jungfräulich und demüthig, daneben Joseph, eine Kerze tragend, und der Stifter, ganz in Schwarz gekleidet. Die Flügel zeigen den Kaiser Augustus, von der Sibylle auf die Erscheinung Mariä mit dem Kinde hingewiesen; rechts die drei Könige, zum Sterne aufblickend. Die gesammelte, friedvolle Haltung der Personen, die schlichten Geberden und der Ausdruck frommer Andacht verleihen diesem Werke [1] großen Reiz, nicht minder zarter Auftrag und leuchtendes Colorit.

Zwei Tafeln der Münchener Pinakothek kommen ihm nahe, es sind der hl. Lucas, die Madonna malend — ein Motiv, das oft für die Altäre der Malergenossenschaft benützt wurde — und ein Triptychon, die Anbetung der Könige zwischen Verkündigung und Darstellung im Tempel. Der hl. Lucas sitzt mit Stift und Zeichenbuch in einer offenen Halle vor der thronenden Jungfrau mit Kind, dessen steife, schwächliche Formen uns nicht anmuthen. Leider ist das Werk übermalt und mit glasigem Firniß überzogen. Die Anbetung der drei Könige stammt aus der Kirche S. Columba in Köln, für die es ursprünglich bestimmt gewesen sein soll.

Das Museum zu Madrid besitzt ein größeres Triptychon des Malers, in dem ein für den Abt Johannes zu Cambrai bestimmtes Altarwerk vermuthet worden ist [2], den Altar der sieben Sacramente. Im Mittelbilde sehen wir, und zwar innerhalb des Raumes einer gotischen Kirche, vorn den Opfertod Christi, hinten das ihn fortsetzende Meßopfer. Seitwärts vollziehen sich in verschiedenen Stockwerken und Abtheilungen die übrigen Sacramente als Culthandlungen. Vertreibung aus dem Paradiese und letztes Gericht schließen diese Compositionen ein [3]. Von geringerem Werthe und als Schülerarbeit zu betrachten ist die Malerei grau in grau auf den Außenflügeln: der Erlöser und die Pharisäer mit dem Zinsgroschen.

[1] Berliner Museum Nr. 535.

[2] L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I, LIX. Die Maße stimmen nicht ganz, wohl aber sind es ‚11 histoires', wie urkundlich bemerkt ist. Die Motive für Cambrai werden allerdings nicht genannt.

[3] Vgl. Waagen in Zahns Jahrb. f. Kunstw. I, 40.

Aehnlich das Triptychon im Museum zu Antwerpen[1], dessen Besteller, dem Wappen nach, Jean Chevrot, Bischof von Tournai, gewesen ist. In der Mitte sehen wir abermals den Gekreuzigten mit Johannes und vier heiligen Frauen, im Hintergrunde das Meßopfer, während die Seitenfelder Motive der Sacramente enthalten, und zwar in recht lebendigen Scenen.

Rogier wird urkundlich zuletzt 1461 genannt und starb am 16. Juni 1464 in Brüssel. Die Kirche S. Gudula daselbst bewahrt seine Ueberreste und die seiner Gattin, welche ihn um viele Jahre überlebte[2]. Noch längere Zeit erhielt sich die Art des Meisters innerhalb der Schule von Brüssel. Einer seiner Söhne, Peter, geboren 1437, und ein Enkel, Goswin van der Weyden, waren ebenfalls Maler. Letzterer ist 1465 in Brüssel geboren, empfing 1503 das Meisterrecht in der Gilde zu Antwerpen, wurde 1504 und 1530 Dechant derselben und ist durch ein Triptychon — Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariä darstellend — bekannt geworden[3]. Es enthielt dieses Werk auch des Malers Portrait nebst dem seines Großvaters Rogier. Erst Goswins Sohn, der 1528 in der Gilde zu Antwerpen vorkommt, führt den Namen Rogier.

Hans Memlinc.

In der Geschichte der neueren Kunst gibt es wenige Maler, deren Lebensumstände so wenig bekannt sind, wie die des größten Vertreters der nächsten Generation in den Niederlanden. Seit dem vorigen Jahrhundert hat die dortige Kunstgeschichte eine Umdeutung ins Anekdotenhafte erfahren, und so ist auch Memlincs Dasein in eine Legende verwandelt, die zwar zum Herzen spricht, aber des historischen Grundes entbehrt. Derselbe soll nach einem Wanderleben als Soldat im Heere Karls des Kühnen sein Glück versucht haben, in der Schlacht bei Nancy verwundet worden und krank nach Brüssel zurückgekehrt sein, wo er im gedachten Spital liebevolle Aufnahme fand. Aus Dankbarkeit soll er hier den Flügelaltar mit der Vermählung der hl. Katharina und den Schrein der hl. Ursula gemalt haben, nebst anderen Werken. Später habe er Reisen nach Italien und Spanien unternommen und sei in der Karthause von Miraflores gestorben. Urkundlich nachweisbar ist Memlinc seit dem Jahre 1478, wo er in Brügge, und zwar in guten Verhältnissen, als Besitzer von Haus und Hof lebend, genannt wird. Eine längere Thätigkeit und Seßhaftigkeit ist damit angesichts der nicht hohen Künstlerlöhne wohl anzunehmen. 1480 ist er bei einer Anleihe der Stadt für die Kosten eines Krieges zwischen Maximilian und Frankreich betheiligt,

---

[1] Antwerpen Nr. 393—395. [2] Inschrift bei Sweertius S. 284.

[3] Einst in der Kirche von Tongerloo. Wauters, Revue universelle, II, 330. L. de Burbure über Goswin und Rogier den jüngeren in den Bulletins de l'Académie de Belgique, sér. II, t. XIX, 1865, p. 354.

und 1487 verliert er seine Gattin Namens Anna. Er selbst stirbt vor dem 10. December 1495, wo seine Kinder im Register der Pupillen genannt sind[1].

Vasari und Guicciardini bezeichnen den Meister als Schüler Rogiers van der Weyden, dessen Stil er allerdings nahekommt; auch befindet sich im Inventar der Erzherzogin Margaretha ein kleiner Altar, mit einer Pietas von Rogier und der Verkündigung von Meister Hans auf den Außenflügeln. Van Mander nennt ihn unter den verschiedenen Malern, deren Leben er nur bruchstückweise kennen gelernt[2], und Lampsonius übergeht ihn völlig. Der Anonymus des Morelli gedenkt mehrerer Bilder des Künstlers[3]: zu Padua im Hause des Pietro Bembo, zu Mailand bei Lampognano, in Venedig beim Cardinal Grimani — hier eines Selbstportraits des Zuan Memellino, ‚wonach er ungefähr 65 Jahre alt war, eher dick als anders und blühend' —, dann der Miniaturen im Brevier des Cardinals. Somit erfreute sich Memlinc der besonderen Gunst italienischer Kunstfreunde, und mit Recht, da er die schroffen und eckigen Formen, die gewaltsamen Motive der Schule Rogiers vermeidet und mit reinerem Schönheitssinn die menschliche Gestalt auffaßt. Seine Figuren gleichen in ihrer zarten, demüthigen und würdevollen Erscheinung mehr den Gebilden der alten Kölner Schule, als jenen der Niederländer; daß er in Köln sich aufgehalten, lassen die Ansichten jener Stadt auf dem Ursulaschrein vermuthen. Auch den alten Sienesen und Umbriern steht er durch religiöse Gefühlsinnigkeit und heitere Milde, zumal der Frauengestalten nahe, nicht minder durch Unfähigkeit, das Gewaltsame und Böse zu schildern, oder selbst den Ausdruck des Schmerzes einseitig zu steigern. Er bewahrt vielmehr immer eine herzerhebende, friedliche Würde, die er in einzelnen Werken zu Erhabenheit und stiller Größe zu erheben vermag. Seine Zeichnung der Körperform, besonders der Extremitäten, ist viel reiner und schlichter als die Rogiers, der Faltenzug flüssiger und anschmiegender, ohne die in den Niederlanden üblichen gewaltsamen Motive. In der Schilderung des jugendlichen Körpers, jungfräulicher Anmuth übertrifft er die van Eyck an Schönheitssinn und Geschmack, ja er entfaltet hier Reize, die den Niederländern sonst fremd sind, und dies deutet immer wieder auf einen längeren Aufenthalt im Auslande, oder auf deutsche Herkunft, worauf auch der Name schließen läßt, da er niemals in der flämischen Weise Jan genannt wird. Jahrhunderte lang war dieser vergessen, und als die Erinnerung an ihn wieder auftauchte, stand man einzelnen wenigen Thatsachen gegenüber, welche der historischen Kritik bedurften.

Memlincs Colorit steht an Intensität und treuer Wiedergabe des Stofflichen demjenigen Rogiers nach, wie das in seiner milderen, künstlerischen

---

[1] James Weale im Beffroi II (Catalogue du musée de l'academie de Bruges), Hans Memlinc, a notice of his life and works, 1865.

[2] Edit. 1617, p. 205. [3] Ed. cit. p. 20. 54. 98. 102. 104.

Auffassung begründet ist; dagegen erscheint seine Modellation zarter und sorgfältiger: die heiteren, klaren Töne präsentiren sich, wie bei Fra Angelico, in fröhlicher Unschuld, ohne besondere Lichtwirkung und allzu starke Markirung des räumlich Entfernten. So bleibt in seinen Werken das Naive und ewig Reizvolle mittelalterlicher Weise neben der Formvollendung des neueren Stils unversehrt bestehen, und nachdem man erst einmal wieder die innere Größe älterer Kunstwerke richtig zu beurtheilen verstanden, ist auch Memlinc zu verdienter Werthschätzung gekommen. Er steht um so höher, da er in seiner verfallenden Zeit die Ideale reinen und hohen Empfindungslebens in sich selbst wiederfand.

Die ersten Spuren von Memlincs Thätigkeit weisen uns nach Italien und sind vor dem Jahre 1470 nicht erkennbar. Die Cardinäle Grimani und Bembo, welche beide auch die flandrische Malerei besonders hochschätzten, besaßen, wie der Anonymus des Morelli erzählt[1], Portraits und Flügelaltäre von des Künstlers Hand. Ein zierliches Diptychon in Bembo's Hause zu Padua, die Jungfrau in einer Landschaft und den Täufer mit dem Lamme darstellend, von der Hand des ‚Zuan Memglino', im Jahre 1470 gemalt, scheint zur Hälfte in die Pinakothek von München gelangt zu sein. Es ist dies jene kleine Tafel Johannes der Täufer, im härenen Gewand und rothen Mantel, auf einem Felsen sitzend und auf das weidende Lamm hinzeigend, mit sicherer Hand gemalt, welche der Beschreibung des Anonymus völlig entspricht[2], jedoch äußerer Beglaubigung ermangelt. Zwei andere kleine Diptychen, das eine im Besitz von Rev. Fuller Russell zu Greenhithe in Kent, eine figurenreiche, sehr fein gemalte Kreuzigung, mit der knieenden Jeanne de France zur Seite[3], das andere eine thronende Madonna in einer Halle, mit landschaftlicher Ferne, jetzt im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chiswick, sind ebenfalls nicht beglaubigt, stehen aber den authentischen Werken Memlincs nahe. Ebenso ist die Autorschaft desselben an dem Danziger letzten Gericht nur auf das Urtheil neuerer Kunstforscher gegründet. Nach dem Fragment einer Inschrift wäre es 1467 entstanden. Bestimmt, nach Italien zu wandern, verluden es die Portinari, Agenten der Mediceer, mit anderen Frachtgütern 1473 in Brügge auf ein englisches Schiff, welches, infolge des zwischen den Engländern und der Hansa bestehenden Zerwürfnisses, von dem Danziger Capitän Paul Beneke gekapert wurde[4]. Der Altarschrein gelangte

[1] S. 20 der citirten Ausgabe.

[2] ‚In casa di Misser Pietro Bembo. El quadretto in due portelle del San Zuan Baptista vestito, con lagnello che siede in un paese da una parte, et la nostra donna con el puttino da laltra in un altro paese, furono de man de Zuan Memglino, lanno 1470, in salvo el vero.'

[3] Crowe und Cavalcaselle (S. 335) halten es für unecht; dagegen Waagen (Handbuch I, 117); Woltmann, Malerei (II, 46 f.).

[4] Die Wegnahme des Schiffes erregte den Unwillen sowohl des Herzogs von Burgund, unter dessen Flagge das Schiff segelte, als der geschädigten Florentiner

so nach Danzig und wurde von den Schiffseigenthümern auf den S. Georgsaltar der Marienkirche gestiftet, wo er noch heute zu finden ist.

Der Composition diente jene des Rogier van der Weyden in Beaune als Vorbild, nur ist sie ungleich reicher und kunstvoller in der Anordnung. Auf dem Regenbogen thront die etwas magere, aber nicht unedle Gestalt des Heilandes, mit der Rechten die Auserwählten einladend, mit der Linken die Verdammten abweisend. Ein rother Mantel umgibt in etwas harten Brüchen den sehnigen Körper. Die Geberde ist lebensvoll, der Ausdruck wehmüthig. Zur Seite knieen rechts fürbittend Maria, links Johannes, dahinter je sechs Apostel. Im unteren Theile des Bildes ragt die kolossale Gestalt S. Michaels in goldenem Harnisch hervor, die Seelen wägend[1]. Die eigentliche Erfindungskraft des Malers spricht sich zumal in den wechselnden Motiven der Reue, Angst, Verzweiflung auf seiten der Verworfenen aus[2]. In echt deutscher Auffassung wurde, und zwar auf dem rechten Flügel, die Himmelspforte als gotisches Portal dargestellt, dessen Zinnen Engel vertheidigen, während Petrus den Eingang hütet. Auch hier sind bei den die Seligen empfangenden und begleitenden Engeln schöne Motive anzutreffen. Den linken Flügel nimmt der gähnende Höllenschlund ein, aus dessen Klüften rothe Flammen emporschlagen. Die zahlreichen nackten, sich windenden und stürzenden Körper sind, obgleich mager, doch correct gezeichnet und würden für eine frühe Zeit des Malers sprechen; Kraft und Reinheit des Colorits, Genauigkeit der Ausführung bezeichnen dagegen wieder volle Höhe künstlerischer Reife. Auf den Außenseiten der Flügel begegnen wir einem Stifterpaar, knieend vor einer stehenden Madonna mit dem Kinde und dem Erzengel Michael, letztere als Statuen grau in grau gemalt und stark beschädigt. Nächst dem Genter Altarschrein dürfte dieses Werk sich als das bedeutendste der ganzen Schule darstellen[3]. Leider hat ihm nicht nur die Zeit, sondern auch unverständiges Ausbessern viel zugesetzt[4],

Ist Memlinc der Autor dieses großartigen Werkes, so bekennt er sich darin als Anhänger der Brüsseler Schule, ohne die heimischen Traditionen aufzugeben[5]. Den schweren Ernst und die großen Linien in der Composition

---

Kaufleute, welche eine Bulle des Papstes Sixtus IV. gegen den Piraten in Danzig erwirkten. Vgl. die Details bei Crowe und Cavalcaselle (S. 282 ff.) nach C. Weinreichs Danziger Chronik (Ausg. v. Hirsch u. Voßberg, Berlin 1855, S. 13, Beil. 1).

[1] Abbild. bei Schnaase VIII, 255. Vgl. Hinz, Das jüngste Gericht in der Marienkirche, Danzig 1863.

[2] Schnaase VIII, 256. [3] Waagen, Handbuch, S. 119.

[4] Restaurationen fanden 1718, 1815 und 1851 statt. Aufgabe der letzteren war es, zu entfernen, was die früheren hinzugesetzt hatten.

[5] Vgl. die Geschichte der früheren Benennungen bei Hotho, Malerei, II, 129. Kein anderes Bild ist so vielen Autoren zuertheilt worden als dieses; außer den van Eyck wurden Michael Schwarz, Michael Wohlgemut, Hugo van der Goes, Albert van Ouwater und Rogier van der Weyden als solche angenommen.

Rogiers mildert er durch reichere Ausgestaltung, durch größere Ruhe und Anmuth, welche zumal auf dem rechten Seitenflügel zur Geltung kommen. Seine Typen Christi, Mariä und der Apostel tragen nicht die strengeren Züge eines Hubert van Eyck an sich, aber auch nicht das finstere Wesen der Niederländer. Hervorragend ist die Gestalt Michaels in ihrer leidenschaftslosen Ruhe der Macht, mit gefühlvollem Ausdruck in dem majestätischen Antlitz, ein erhabener Typus des Boten göttlicher Gerechtigkeit, die der Milde nicht ganz entrathen kann.

Besser als das Danziger Altarwerk eignen sich Memlincs gesicherte Arbeiten in Brügge zum Ausgangspunkt des Urtheils über seine Kunstweise. So finden wir im Spital S. Johannes daselbst zwei mit seinem Namen und dem Jahre 1479 bezeichnete Flügelaltäre. Der größere, dessen Stifter Anton Zeghers, der Vorsteher, und Jakob de Kueninck, der Schatzmeister des Hospitals — nebst zwei Schwestern, Agnes Cazembrood und Clara van Hulsen, von ihren Namenspatronen begleitet — auf den Außenseiten der Flügel dargestellt sind, zeigt als Mittelstück innerhalb einer Säulenhalle die Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkinde [1]. Etwas zurück stehen die beiden Johannes, während Maria, mit der Rechten das Kind haltend, mit der Linken in dem von einem Engel ihr vorgehaltenen Buche blättert. Der sitzenden Figur der wie eine Fürstin gekleideten hl. Katharina entspricht auf der anderen Seite die der hl. Barbara, dem das Buch haltenden Engel ein solcher, der die Orgel spielt. In der Ferne erblickt man eine Landschaft, von Gruppen belebt, Scenen aus dem Leben der beiden dem Vorgange zuschauenden heiligen Johannes, welche das Mittelbild mit den Seitentheilen in Zusammenhang bringen und ausschließlich den beiden Heiligen gewidmet sind: links ist die Enthauptung des Täufers, rechts die Vision auf Patmos geschildert. Auch an den Capitälen der Säulen erblickt man, und zwar in feinen Reliefbildern, Episoden aus dem Leben der Heiligen. Die Anordnung der Compositionen zeichnet sich durch strenge Symmetrie aus, so besonders die Vermählung der hl. Katharina, ein Bild, dessen zarte und schlanke Figuren hohe Anmuth, sittliche Reinheit und einen Adel der Empfindung aussprechen, wie es kein flandrischer Maler jener Zeit im Stande war. Der Vortrag ist sicher, liebevoll in den Einzelheiten, ja für die genaueste Betrachtung geeignet. Anziehender als bei allen übrigen nordischen Malern sehen wir auch die Figur des Christkindes mit dem Reiz der Jugend und geistigen Lebens geschmückt, während der bei Rogier beliebte Typus eher an eine Puppe mit verkrümmten Gliedern erinnert, als an blühendes Kindesalter.

Ebenso werthvoll erscheint ein derselben Zeit angehöriges Triptychon, welches der Inschrift nach Bruder Jan Floreins, alias van der Rijst, Profeß des Spitales von S. Johannes, malen ließ. Das Mittelbild stellt die An-

[1] Abbild. bei Schnaase VIII, 239.

betung der Könige dar, der Composition nach dem Vorbilde Rogiers (in der Münchener Pinakothek) sich anschließend; die Seitenflügel enthalten Geburt Christi und Darstellung im Tempel. In der Ecke des Mittelbildes sehen wir das Portrait des knieenden Stifters.

Seit dem Jahre 1480 treten die Spuren von Memlincs Thätigkeit in Brügge deutlicher hervor. Sein Name erscheint unter denjenigen, welche einen Beitrag zur Anleihe der auf die Stadt entfallenden Kriegssteuer zeichnen [1], außerdem finden wir ihn als Haus- und Grundbesitzer, der als solcher an die Kirche S. Donatian einen Zins entrichtet. In demselben Jahre wird ihm der Auftrag seitens der Hospitalbrüder, für die Reliquien der hl. Ursula einen Schrein anzufertigen [2], und vollendet er die herrliche Tafel der sieben Freuden Mariä, jetzt der Pinakothek zu München angehörig, zwar kein Gegenstück des Bildes der sieben Schmerzen in Turin, aber in gleicher Weise componirt [3]. Demselben Jahre entstammt auch die minderwerthige Grablegung Christi, im Hospital zu Brügge, und eine Anzahl von Portraits hier wie in Brüssel.

Das Münchener Bild der sieben Freuden Mariä [4], eine wahre Chronik anmuthiger und lebhafter Schildereien, wurde von Peter Bultynck, einem angesehenen Meister der Gerberzunft und Schöffen, 1480 der Kapelle seiner Innung in der Frauenkirche zu Brügge verehrt. Eine von hohem Standpunkt aufgefaßte Landschaft, in der Mitte die Thürme und Kuppeln Jerusalems, daneben in steter Abwechslung Felsengebirge, Thal und Fluß, Städte und Weiler, am Horizonte das Meer, vereinigt die Scenen aus dem Leben Mariä, welche als freudige Hauptereignisse betrachtet werden. Im Vordergrunde sind ausführlich behandelt: Geburt Christi, Epiphanie und Pfingstfest, während die Erzählung links im Mittelgrunde bei der Verkündigung den Anfang nimmt.

---

[1] Weale im Journal des beaux arts, 1861, p. 22. 35. 36. Die Entdeckungen des englischen Forschers sind in dem kleinen Werke zusammengestellt: Hans Memlinc, zijn Leven en zijne Schilderwerken, Bruges 1871. Eine biographische Skizze über Memlinc auch in der Brügger Zeitschrift La Plume, 1871, n. 54. Englische für die Arundel Society geschriebene Arbeit über ihn: Hans Memlinc, a notice of his life and works, London 1865. Was die Schreibart des Namens anlangt, so ist die ungewöhnliche, dem H ähnliche Form des M in vielen Urkunden nachgewiesen, und alle jetzt vorgefundenen historischen Notizen lassen keinen Zweifel, daß der Name mit einem M anfängt. Schnaase hat die in den Niederländischen Briefen (1834, S. 357) noch vorhandene Lesart ‚Hemling' später aufgegeben. Daß Memlinc selbst seinen Namen mit deutscher Endung schreibt, während ihm die Urkunden das flandrische ‚inc' geben, könnte vermuthen lassen, er sei deutschen Ursprungs gewesen. Einmal wird er sogar ‚Meester Jan Hans de scildere' genannt. Vgl. Weale a. a. O. S. 48.

[2] Passavant im Kunstblatt 1843, Nr. 62.

[3] Turiner Museum Nr. 358. Wir sehen hier die Hauptmomente der Passion in landschaftlichem Rahmen vereinigt, so daß der Beschauer das Ganze übersehen kann. Das Bild war früher in einem Convent zu Bosco bei Alessandria.

[4] Abbild. bei Crowe und Cavalcaselle S. 305.

Durch Senkungen des Bodens, divergirende Pfade, kleine Architekturen, Thore und Mauern wird in ungezwungener Weise eine Zusammengehörigkeit der einzelnen Motive hergestellt, so daß das Ganze wie eine lebendige Chronik frisch, naiv und anschaulich sich uns aufrollt. Den Mittelpunkt bildet die wohldisponirte Anbetung der Könige, deren Zug sich durch die ganze Landschaft hindurchwindet. Mit größter Zartheit der Pinselführung ist ein so klares und feines Colorit verbunden, daß wir den Eindruck allseitiger Vollendung erhalten. Schmelz und Körperlichkeit sind hier ohne Contraste erzielt, nur durch fleißiges Glätten der Farbe. Welche Wirkung hätte er erreicht, wenn er mit dieser Naturtreue die Kunst des Helldunkels verbunden hätte, wodurch erst das Detail geeint und verklärt wird! Aber Memlinc versteht es, indem er ein gleichmäßig klares Licht über seine Malerei ausbreitet und durch bloßes Nebeneinander der Farbentöne, den Mangel an Relief und Luftperspective zu verhüllen. Seine Landschaften sind stets im herbstlichen Charakter gehalten und klaren Tones wie das übrige.

Dem Jahre 1484 gehört ein Altarwerk in der Akademie zu Brügge[1], dessen Mittelbild den hl. Christoph mit Aegidius und Benedikt vorstellt, während die Flügel innen den hl. Wilhelm und die hl. Barbara, mit dem Stifter, Willem Moreel, seiner Gattin und seinen Kindern enthalten. Willem Moreel, Patrizier zu Brügge, wurde 1478 und 1483 Bürgermeister, stieg auch zu noch höheren Würden. Von seinen zahlreichen Kindern finden wir die zweite Tochter, Maria, von Memlinc portraitirt, und zwar als ‚Sibylla Zambetha' im Johannesspital zu Brügge, während die trefflichen Brustbilder Willem Moreels und seiner Gattin, Barbara van Vlaenderberch, in einfacher bürgerlicher Tracht, jetzt dem Museum zu Brüssel angehören[2].

Durch Feinheit architektonischer Details und überraschende Treue zahlreicher Portraitfiguren ist die Madonna des Grafen Duchatel in Paris hervorragend. In einer den Blick auf eine Landschaft freilassenden romanischen Halle thront Maria, während Jacobus der Aeltere und Dominicus die knieende Stifterfamilie präsentiren, deren weibliche Typen sich durch treffliche Charakteristik bemerklich machen[3].

Noch etwas zarter erscheint die früher erwähnte Madonna zu Chiswick, welcher die Schutzheiligen Agnes und Barbara den Stifter mit seiner Familie empfehlen. Auch hier läßt die Halle eine miniaturartig behandelte Landschaft durchblicken[4].

---

[1] Vgl. Weale, Hans Memlinc, p. 57.

[2] Beffroi II, 182 ss. Brüssel, Museum, Nr. 21. 22.

[3] In der Gazette des beaux arts (XII, 250) ein kleiner Kupferstich nach dem Bilde.

[4] Von Weale (Hans Memlinc, a notice etc.) in das Jahr 1471 versetzt, da sich Eduard IV. damals in Brügge aufhielt. Das Bild führt den Namen: ‚Madonna des Sir John Donne.' Chiswick ist Sitz des Herzogs von Devonshire.

Diesen Werken reiht sich das Diptychon des Martin van Newenhoven, aus dem Jahre 1487, würdig an[1]. Wir sehen auf der einen Tafel in Halbfiguren die Jungfrau, dem Kinde einen Apfel reichend, während durch das geöffnete Fenster eine Landschaft hereinblickt, auf der anderen den Stifter, in andächtiger Haltung vor dem Gebetbuch knieend. Das Portrait dieses Mannes gehört zu den besten Leistungen Memlincs durch würdevolle Haltung und Energie der Charakteristik, die ihm sonst bei männlichen Typen abgeht. Von feinster Beobachtung zeugt auch das Beiwerk, der Pelzbesatz des Rockes, der Spiegel und die gemalte Fensterscheibe, mit dem hl. Georg als Drachentödter.

Die Krone aller Werke Memlincs bildet der Schrein der hl. Ursula in Brügge, welcher sich seit drei Jahrhunderten in der Sammlung des Spitales von S. Johannes befindet, was die Zeit seines Ursprungs anlangt aber nicht vollkommen sichergestellt ist. Urkundlich wissen wir nur, daß im Jahre 1489 die Reliquien in diesen Schrein übertragen wurden[2], der in Gestalt einer gotischen Architektur, mit zwei Giebelfronten und Satteldach, ringsum mit Bildern aus der Legende der hl. Ursula geschmückt ist[3], die an Lieblichkeit und Frische des Empfindens vielfach alle übrigen Werke Memlincs überstrahlen.

Den Namen des Künstlers sucht man vergebens in den Urkunden des Hospitals, auch findet sich kein Vermerk über eine Reise desselben nach Köln, während die Ansicht der Stadt und der Typus der weiblichen Köpfe am Schrein eine solche wahrscheinlich machen[4]. Die ergreifende poetische Legende der hl. Ursula aber hat Memlinc wie ein Erlebtes und Geschautes mit aller Unbefangenheit jener älteren Chronisten vorgetragen, so daß sie uns mit unwiderstehlichem Zauber mitten in die Dinge und das Gefühlsleben jener Zeit hineinführt. Vergleichen wir dieses echt deutsche, sinnige Werk mit dem etwa gleichzeitigen des Venezianers Carpaccio[5], dessen früher gedacht worden ist, so tritt das rein innerliche Moment, die echte Legendenpoesie, bei Memlinc um so bedeutsamer hervor.

Die Hauptbilder des Schreines nehmen die durch Rundbogen in sechs Felder getheilten Langseiten ein, sechs Medaillons zieren das Dach und je eine Composition die Giebelseiten. Letztere zeigen die hl. Ursula, unter weitem Mantel ihre Schützlinge bergend, dann Maria mit dem Kinde, in einer

---

[1] Im Hospitale S. Johann. Ursprünglich dem Hospital S. Julien gewidmet und dort bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts. Abbild. bei Woltmann, Malerei, II, 49. Die Inschrift lautet: ‚Hoc opus fieri fecit Martinus de Newenhoven. Anno 1487, aetatis 23.‘

[2] Zeitschrift La Plume, 1871, n. 59. [3] Abbild. bei Schnaase VIII, 243.

[4] Die angeblichen Urkunden, welche die Reise Memlincs nach Köln bestätigen sollten, kamen nicht zum Vorschein. Die Nachricht, welche Passavant (Kunstbl. 1843, S. 259) im Spital erhielt, scheint demnach eine bloße Vermuthung.

[5] Gemalt 1490—1495.

gotischen Kapelle, von den Stifterinnen, zwei Nonnen, verehrt. In den Medaillons sehen wir Krönung der Heiligen, dieselbe in der Glorie, und Halbfiguren musizirender Engel. Die stehende, größere hl. Ursula und die Medaillons sind etwas schwächer als die historischen Bilder und vielleicht von einem Gehilfen ausgeführt, die Jungfrau Maria aber tritt uns sehr edel, plastisch und im schönsten Gewandstil entgegen.

Die Bilder der Langseiten erzählen: Der Heiligen Ankunft in Köln — wobei sich der Dom und andere Bauten in Naturwahrheit präsentiren[1] und wir zugleich eine innerhäusliche Scene erblicken, wie ein Engel die Heilige zur Pilgerfahrt nach Rom ermuntert —; dann die Landung in Basel, mit phantastischer Architektur; drittens das Zusammentreffen der Heiligen und ihres Bräutigams mit dem Papst Cyriacus: An der Schwelle eines prachtvollen Rundbaues, welcher vielleicht das Baptisterium im Lateran vorstellen soll, empfängt der Papst, von Cardinälen begleitet, die vor ihm knieende Fürstentochter, an deren rechter Seite ihr Verlobter — beide im Costüm der Zeit — sich befindet. Daneben sieht man in geöffneter Halle, wie die Begleiter der Heiligen getauft werden[2]. An Feierlichkeit und Würde überragt diese Composition alle übrigen, während zugleich Anmuth und Frische des Lebens aus den Köpfen und Bewegungen hervorleuchten. Die edle und zugleich demüthige Haltung der Martyrin, die väterliche Theilnahme, mit der der Papst sie begrüßt, der Eifer der Umstehenden, dazu die Schönheit der weiblichen Typen, gibt eine Fülle des Lieblichen, an der das Auge des Beschauers nicht satt wird.

Das vierte Bild zeigt die Abfahrt von Basel (auf der Rückreise) und den Abschied vom Papst, der sie bis hierher geleitet hat: Aus den Thoren strömt die Menge, dichtgedrängt ziehen die Bote dahin. Die letzten Tafeln schildern das Martyrium der Jungfrauen in der Nähe von Köln. Die landenden Schiffe werden von heidnischen Angreifern mit Pfeilen überschüttet, indes die Opfer sich ohne Widerstand in ihr Schicksal ergeben. Das letzte Bild zeigt den Tod der hl. Ursula im Lager der Heiden, vor dem Zelte des Anführers. Fehlt auch diesen Schlußscenen, wo Grausamkeit und Mordlust walten, einigermaßen das Bewegte und Freie, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß die legendarische Erzählung an einem Reliquienschrein erbauen will, aber nicht die volle Tragik des Lebens zu entwickeln hat. Letztere spricht übrigens in edelster Form aus der Geberde und dem Antlitz der Heiligen, welche den tödtlichen Pfeil erwartet, und deren Ergebung selbst die Feinde zu bewegen scheint.

An vollendeter Wiedergabe der Einzelheiten, Frische des Colorits, Leichtigkeit der Gruppirung stehen diese Bilder unter den Werken Memlincs obenan.

---

[1] Köln und Basel sind augenscheinlich mit Ortskenntniß gezeichnet, Rom ist nur Phantasiebild, aber doch mit großer Zartheit behandelt.

[2] Abbild. bei Woltmann, Malerei, II, 50.

Die Kleinheit des Maßstabes war hier seinem Talent besonders günstig, die höchsten malerischen Reize zu entfalten. So hat van Mander gewiß Recht, wenn er von diesem Schrein bemerkt, er sei im Schmuck der Malereien kostbarer, als wäre er von edlem Metall gefertigt.

Kleinere Madonnenbilder finden sich bei Gatteau in Paris[1], mit sehr anmuthigen, weiblichen Heiligenfiguren; ein zierlicher Marienaltar im Belvedere zu Wien[2], wo ein Engel dem Christkinde einen Apfel darbietet, während rechts der knieende Donator es verehrt, und auf den Seitenflügeln die beiden Johannes, außerhalb Adam und Eva sich darstellen. Das Gegenbild dieser thronenden Madonna sieht man in den Uffizien. Andere kleine Werke besitzen der Louvre[3], das gotische Haus in Wörlitz, die Nationalgalerie zu London[4] und Mr. Heath in Enfield (England)[5].

Zu den besten Werken Memlincs gehören auch die zwei Tafeln im Louvre, Reste eines Altarschreines, mit der hl. Magdalena und dem Täufer, welche sich einst im Besitz König Wilhelms II. von Holland befanden. Als letzte datirte Arbeit, dem Jahre 1491 entstammend, ist das Lübecker Altarbild zu nennen, eine Kreuzigung mit Doppelflügeln, welche mehrfach an Rogier van der Weyden erinnert. Die äußeren Tafeln enthalten die Verkündigung, einfarbig, als Statuen in Nischen behandelt; öffnet man diese, so erblickt man vier Heilige in Lebensgröße: Blasius, im Bischofsgewand mit Kerze; den Täufer mit Lamm; Hieronymus, als Cardinal mit Löwen; und Egidius, würdige Gestalten, in einer mit Fenstern versehenen Halle aufgereiht. Die inneren Tafeln zeigen als Hauptmotiv die Kreuzigung, links davon die Kreuztragung, rechts Grablegung und Auferstehung, während noch andere, kleinere Episoden in der Landschaft untergebracht sind. Hier begegnet uns wiederum jener lebendige Vortrag der Ereignisse, wie auf dem Münchener und Turiner Bilde, sowie am Ursulaschrein zu Brügge; nur vermissen wir an den inneren Tafeln die dem Memlinc eigene Transparenz und Zartheit des Colorits, ja in einzelnen Figuren, z. B. der ohnmächtigen Jungfrau, jene Anmuth und Würde, die des Künstlers Frauengestalten sonst in hohem Grade eignet. Daher ist wohl die Annahme, daß auch untergeordnete Kräfte an dem Schrein thätig waren, gerechtfertigt.

---

[1] Von François für die Société française de gravure gestochen. Eine Copie von Mostaert unter Memlincs Namen in der Accad. di S. Luca zu Rom. Die Flucht nach Aegypten, bei Rothschild in Paris, ist ebenfalls ein sehr zierliches, echtes Bild.

[2] Dort unter dem Namen van der Goes. Belvedere, 2. Stockw., 2. Zimmer, Nr. 6. Das Bild hat durch Abputzen sehr gelitten.

[3] Joh. Baptist und Magdalena. Paris Nr. 288. 289.

[4] London Nr. 686.

[5] Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 318. Eine Pietà, welche ‚in rührender Weise der Empfindung tiefsten Schmerzes Ausdruck leiht'. In demselben Besitz noch ein Altarfragment.

Memlincs Thätigkeit erstreckt sich nach Vollendung dieses großen Werkes noch auf weitere vier Jahre; doch ist es nicht möglich, die Arbeiten jener letzten Zeit mit Sicherheit aufzuführen, da eine Menge von Tafeln nur einen ihm verwandten Stil an sich trägt. Sein Vorbild wirkte auf zahlreiche Nachahmer, unter denen Bouts, David, Quentin Massys hervorragen, Maler, welche der schlichten, vaterländischen Weise treu blieben und den von Italien importirten Classicismus, das heißt die unverstandene, frostige Nachahmung der Renaissanceformen verschmähten. Von Memlincs letzten Jahren wissen wir, daß er 1487 seine Gattin verlor, die ihm drei Kinder zurückließ[1]. Am 10. December 1495 treten die Vormünder derselben auf, um die Hinterlassenschaft für sie in Empfang zu nehmen, der Künstler mußte also damals verstorben sein.

Gerard David.

Unter den Nachfolgern Memlincs erscheint Gerard David, Sohn des Jan David van Ouwater, als ein begabter Künstler. Seinen Namen hat erst die jüngste Forschung entdeckt[2], nachdem seine Werke schon früher bekannt und geordnet waren, und ist er kein anderer, als jener ‚Gheerardt Jans fs. (filius) Davidt', der 1483 in Brügge einwanderte und im folgenden Jahre Mitglied der Innung wurde, in der er mehrfach Aemter bekleidete. 1495 schloß er den Ehebund mit Cornelia Cnoop, der Tochter eines Goldschmiedes in Brügge. Wessen Unterricht er genossen, darüber fehlt jede Nachricht; doch geht aus seinen Arbeiten hervor, daß er die van Eyck und Memlinc als seine Vorbilder ansah, deren Werke zahlreich in Brügge vorhanden waren. Sein erstes Bild, von dem wir Kunde haben, entstand auf Veranlassung des Rathes und behandelte das jüngste Gericht, welches im Rathssaal als Mahnung an gerechtes Richten seinen Platz einnahm. Zwei im Jahre 1498 vollendete Tafeln, die sich jetzt in der Akademie befinden[3], stellen abermals Beispiele der Gerechtigkeit auf, nämlich das Urtheil des Kambyses über den bestechlichen Richter Sisamnes, wobei der Vorgang der an letzterem vollzogenen grausamen Todesstrafe mit starker Realistik erzählt ist, während die Haltung der Figuren wie bei Memlinc stets gemessen bleibt. Die Kirche S. Basile enthält eine Kreuzabnahme, die an Rogiers Composition erinnert[4]. Eine thronende Madonna, von weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, entstand 1509 für die Karmeliterinnen in Brügge und befindet sich jetzt im

[1] Weale, Journal des beaux arts, 1861, p. 23. Ueber die nicht besprochenen echten und die zweifelhaften Werke Memlincs vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 325 ff.

[2] Weale im Beffroi (I, 224; II, 288; III, 334) und in der Gazette des beaux arts (XX, 542; XXI, 489). E. Förster im selben Journal, 1869, p. 53. Den Chronisten war Gerard David nicht völlig unbekannt, so nennt ihn Sanderus in der Flandria illustrata II, 154.

[3] Brügge, Akademie, Nr. 24. 25.

[4] Beffroi I, 231.

Museum zu Rouen. Das Bild ist nicht bezeichnet, aber ein 1537 verfaßtes Inventar des Klosters nennt als Autor einer Tafel, deren Inhalt ganz mit der in Rouen übereinstimmt, Gerard David[1].

Die Anordnung der Composition ist eine rein symmetrische: Maria's vornehme Gestalt, im blauen, fließenden Mantel, mit Perlenkrone und gelöstem Haar, thront inmitten eines Kranzes von sitzenden Heiligen mit dem ganz bekleideten, eine Traube haltenden Kinde auf dem Schoße, während zwei musizirende Engel zur Seite stehen. Neben würdevoller Haltung der Figuren findet sich hier wiederum das Sinnige und die gemüthvolle Sprache der Werke Memlincs, auf den auch das längliche Oval der Madonna, die gesenkten Augen und die hohen Stirnen hinweisen. Außerdem ist die Durchbildung der Einzelheiten eine fleißige, das Colorit, zumal in den Gewändern, leuchtend und harmonisch. Die Figuren füllen hier den ganzen Rahmen.

Unter den neueren Erwerbungen des Städel'schen Instituts in Frankfurt[2] befindet sich eine Verkündigung, in der gleichfalls die Hand Gerard Davids vermuthet wird: Maria kniet, die Hände vor der Brust faltend, bei ihrem Lager; sie hat den Blick auf den Engel gerichtet, der von links her das Gemach betritt. Oben schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

Die Akademie zu Brügge enthält einen großen Altarschrein[3], die Taufe Christi darstellend, welchen Jean des Trompes, Schatzmeister der Stadt, bestellte. Dieses Bild ist durch eine treffliche Fernsicht bemerkenswerth, welche den Gedanken nahelegt, daß die später in Dinant sich entwickelnde Landschaftsmalerei eines Patinir und de Bles von David ihre Anregung empfangen habe. Auf den Seitenflügeln des Bildes erscheinen die Portraits der Stifter mit ihren Kindern und den Schutzheiligen, dahinter felsige Landschaftsgründe, deren Leuchtkraft und Frische die etwas steifen und theilnahmlosen Figuren überstrahlt[4].

Ein Triptychon im Municipalpalast zu Genua enthält eine Madonna, welche derjenigen des Rouener Bildes so ähnlich ist, daß wohl gleicher Ursprung angenommen werden kann. Die hll. Hieronymus und Antonius auf den Seitenflügeln finden sich dann wiederholt in einem kleinen Altarwerk der Sammlung Artaria zu Wien, dessen Haupttafel dem hl. Michael gewidmet ist[5]. Eine Anbetung der Könige in München, eine Kreuzigung in Berlin,

[1] Beffroi II, 289. Nach Rouen kam es 1803 aus dem Louvre. Rouen, Museum, Nr. 301. Abbild. in der Gazette des beaux arts, XX, 549; bei Woltmann, Malerei, S. 56; Förster, Denkmale, XII.

[2] Vgl. W. Schmidt in den Dioskuren 1875, Nr. 27.

[3] Brügge, Akademie, Nr. 27—31. Alle Tafeln sind beschädigt.

[4] Sehr detaillirte Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle S. 341 ff. Die Urheberschaft Davids ist allerdings nicht urkundlich beglaubigt, aber durch Vergleichung mit sicheren Werken unzweifelhaft. Ueber Jean des Trompes sind Familienurkunden publicirt im Beffroi I, 259—261. 276—286.

[5] W. Förster, Denkmale, XII.

von sehr bunter Färbung, zwei Bilder in Madrid, eine Geburt Christi und eine Madonna [1] haben mehr oder weniger Anrecht, dem Meister zugeschrieben zu werden. Verwandtschaft mit der Tafel von Rouen zeigt ferner die Hochzeit von Kana, im Louvre, welche einst in der Kapelle des heiligen Blutes (der Kirche S. Basile) zu Brügge der Andacht diente.

Das Hauptwerk Davids befindet sich im erzbischöflichen Palast zu Evora [2] in Portugal. Es besteht aus der lebensgroßen Darstellung der thronenden Jungfrau mit dem Kinde, von zwölf Engeln mit Musik gefeiert. Dazu zwölf kleinere Scenen aus ihrem Leben, von der Begegnung Joachims und Anna's an der goldenen Pforte an. Der Besuch bei Elisabeth ist in den Hintergrund der Verkündigung gelegt, den Abschluß macht der Tod Mariä. In der Galerie zu Darmstadt begegnet uns übrigens eine Wiederholung des Hauptbildes der thronenden Jungfrau [3], verkleinert und in gewissen Einzelheiten, auch im Christkinde, verändert. Was die Disposition der zwölf kleineren Scenen betrifft, so hatte der Maler darauf Rücksicht zu nehmen, daß die Tafeln bestimmt waren, aus der Ferne übersehen zu werden; denn sie befanden sich bis zum vorigen Jahrhundert im Chor der Kathedrale von Evora und bildeten kein Retablo, sondern waren an den Wänden des alten gotischen Chores vertheilt [4]. Es mußte der Künstler also die Gestalten möglichst in den Vordergrund rücken und ihre Zahl beschränken, also auf entsprechende räumliche Gliederung verzichten. Sie stehen deshalb einzeln vor dem Hintergrunde, nur Geburt, Vermählung und Anbetung der Könige machen eine Ausnahme. Größte Einfachheit herrscht in den Nebendingen, die Landschaft ist weniger bedacht als sonst, kein Luxus der Teppiche und Fußböden drängt sich hervor. Das Lokalcolorit ist rein flandrisch, die Ausführung in Portugal also ausgeschlossen; bei völliger Gleichmäßigkeit des Auftrags erscheint die Verschmelzung der Töne bewundernswerth.

In der Galerie des Grafen Montenegro zu Palma, auf der Insel Mallorca, befinden sich zehn größere und kleinere Tafeln, ‚die wohl nicht bloß aus der Werkstatt des Brügger Meisters hervorgegangen sind. Es ist nicht schwer, aus ihnen den stattlichen Flügelaltar der hll. Nicolaus und Antonius wieder aufzubauen, der wahrscheinlich in der Pfarrkirche S. Nicolaus daselbst gestanden hat. In Palma gab es übrigens im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert eine blühende Malerschule' [5].

---

[1] Museo del Prado. Vgl. Waagen in Zahns Jahrbuch, I, 49, und Lücke, ebendas. V, 225.

[2] Vgl. Justi in Lützows Zeitschrift, 1886, XXI, S. 134 ff., und im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., IX, 137 ff. [3] Darmstadt Nr. 189.

[4] Beim Neubau rettete sie Erzbischof Manuel (1802—1814) in den Saal seines Palastes.

[5] Justi in Lützows Zeitschrift S. 137. ‚Ein großes Bild der hl. Anna auf Marmorthron, mit Maria und Kind, das in einem Buche blättert, nahm vielleicht die

Auch in den 15 zierlichen Oelbildern, einer Folge des Lebens und Leidens Christi, im Casino del principe des Escorial ist eine Verwandtschaft mit David bemerkt worden. Die Zeichnung hat zwar etwas Trockenes, Sprödes, dagegen ist die Composition geschickt dem Raum angepaßt, die landschaftlichen und baulichen Motive offenbaren hohe Schönheit. Es sind dies die Reste eines Diptychons, das als Reise-Altar diente und aus dem Nachlaß der Herzogin Margarethe in den Besitz Philipps II. gekommen ist [1].

Ein Merkmal der Werke Davids und seiner Schule, die Nachahmung der van Eyck und Memlincs, trifft noch bei einer längeren Reihe von Bildern zu, die in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind und unter mehr oder weniger passenden Namen verzeichnet werden. Sicherheit ist dabei schwer zu erreichen [2].

Gerard starb am 13. August 1523 und hinterließ eine Wittwe, die sich 1529 wieder vermählte und aus Brügge verzog. Seine Grabstätte hatte der Meister in der Kirche zu Notre-Dame gefunden [3].

Dierick Bouts.

Dierick Bouts, in älteren Notizen Dirk van Haarlem genannt, machte sich in Löwen ansässig [4] und hat seine künstlerische Wirksamkeit ausschließlich in den südlichen Niederlanden bethätigt [5]. In Löwen befand sich

---

Mitte des Retablo ein. Unter diese Tafel mag eine Pietà zu setzen sein. Zwei lebensgroße Gestalten der hll. Nicolaus und Anton von Padua können das Annabild flankirt haben. Beide haben lebensvolle Köpfe' (S. 157).

[1] In Evora's Klöstern sah man ehedem Werke eines Malers, welche denen Gerard Davids in feiner Durcharbeitung und Schönheitssinn nahe kamen, in Erfindung und Vielseitigkeit der Charakteristik sie übertrafen. Ihr Urheber war vielleicht jener Niederländer, der 1517 in das Kloster Espinheiro als Frey Carlos eingetreten ist.

[2] Weale (Gazette des beaux arts XXI, 494) nennt noch eine Anzahl von Werken Davids. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 357, Anm. 2.

[3] Beffroi I, 225.

[4] Die früheste Urkunde, welche ihn als einen Bewohner von Löwen darstellt, ist von 1460, ein Theilungsact seiner Gattin Katharina mit ihren Geschwistern, welche aus einer in Löwen ansässigen Familie stammte. Ueber ‚Hubert de scildere', wie er in den Rechnungen genannt wird, vgl. Schayes, Documents inédits, vol. XIII, n. 11 des Bulletins de l'Académie de Belgique.

[5] Nachdem de Bast (Messager des sciences et des arts I, 17) und Schayes (Bulletin de l'Acad. de Belgique vol. XIII) einzelnes Archivalisches mitgetheilt, haben van Even und Wauters eine Reihe wichtiger Entdeckungen gemacht. Vgl. van Even, Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain, 1852; Aufsatz in Dietsche Warande, 1858; Louvain monumental, 1860; Thierry Bouts dit Stuerbout, 1861; Thierry Bouts dit Thierry de Harlem, Louvain 1864. Wauters, Thierry Bouts ou de Harlem et ses fils, Bruxelles 1863. Einzelne Irrthümer wurden in der französischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle berichtigt, besonders II, 167 und 235.

ein von der Stadt mehrfach beschäftigter Maler, Hubert Stuerbout, welcher mit Dierick nähere Beziehungen hatte, falls man die Thatsache, daß er für diesen 1468 Zahlung in Empfang nahm, als Beweis derselben ansehen will. Dies berechtigt aber nicht, Dierick als der Familie Stuerbout angehörig zu betrachten. Wem dieser seine künstlerische Ausbildung zu verdanken hat, ist nicht bekannt, doch zeigen seine Werke Rogiers Einfluß. Letzterer hatte in Löwen gemalt und selbst das Bürgerrecht erworben, so daß Bouts zeitweise als Gehilfe des Brüsseler Malers sich bethätigen konnte. Anklänge an Memlinc finden sich jedoch bei Bouts ebenso, wie solche an Rogier und die van Eyck.

Sein Hauptwerk ist das heilige Abendmahl in der S. Peterskirche zu Löwen, welches schon Molanus in seiner handschriftlichen Chronik dieser Stadt dem ‚Theodoricus' zuwies, dessen Autorschaft durch die neuestens gefundene, 1467 ausgestellte Quittung bestätigt wurde[1]. Die Scene ist in eine gotische Halle verlegt, und die Personen sind so um eine quadratische Tafel vereinigt, daß Christus an der hinteren Seite mit vier Aposteln, an den Flanken je drei, und an der vorderen Seite, dem Beschauer den Rücken wendend, zwei Apostel vereinigt sind. Der Erlöser, dessen zarte Gestalt an Memlinc erinnert, segnet die Hostie, während die grobsinnlicher auftretenden Jünger in andächtiger Stimmung theilnehmen. Es fehlt den Personen an Ebenmaß und Schönheit, doch walten solche Ruhe und Ernst vor, neben höchster Sorgfalt des Technischen, daß das Werk einen tieferen Eindruck nicht verfehlen kann[2]. Diese Tafel bildete das Mittelstück eines Schreines, dessen Flügel sich in München und Berlin gefunden haben. Er war für den Altar des heiligen Sacraments bestimmt[3] und mit darauf bezüglichen Compositionen versehen. So finden wir in München die Begegnung Abrahams mit Melchisedek und die Mannalese, in Berlin das Passahmahl und die Speisung des Elias in der Wüste durch einen Engel. Abraham und Melchisedek erscheinen in völlig moderner Tracht, der erstere gewappnet in glänzender Rüstung; Melchisedek, in priesterlichen Gewändern, reicht Brod und Wein dar. Im Hintergrunde der Zug der Begleiter und eine Stadt. Die Handlung geht steif und ceremoniell vor sich, Gruppenbildung fehlt, aber das Detail ist von wunderbarer Zartheit und Pracht der Farbe. Die Mannalese befriedigt als Composition

---

[1] Van Even, Th. Bouts, p. 37: ‚Ic Dieric Bouts kenne mich vernucht (?) en wel betaelt als van den werc dat ic ghemackt hebbe den heil. Sacrament.'

[2] Abbild. bei Schnaase VIII, 221. Ein besonderes Merkmal ist das Streben, durch Verschiedenheit der Hautfarbe die einzelnen Personen zu charakterisiren. So erscheint Christus zart und glatt von Angesicht.

[3] Auf dem ‚Heiligen Abendmahl' sehen wir vier Männer aus der Confraternität des heiligen Sacraments als bescheidene Zuschauer im Hintergrunde. Vier Vorsteher haben Dierics Quittung beglaubigt. Die Idee des Werkes entspricht in der Gegenüberstellung der bezüglichen Ereignisse des Alten und Neuen Testaments noch ganz den typologischen Compositionen des Mittelalters.

ebenso wenig, die Figuren stehen unsicher auf den schwächlichen Beinen, die Haltung ist gequält, die Action matt. Besser der schlafende Elias, in Berlin, dessen Stellung flüssiger und natürlicher sich darbietet, während der herabschwebende Engel und die Landschaft dem Eindruck des Stillen, Feierlichen günstig sind. Das Passahmahl geht innerhalb eines getäfelten Zimmers vor sich, die Anordnung der Personen um den quadratischen Tisch entspricht der auf dem Mittelbilde. Letzterem stehen diese Flügelbilder an innerem Gehalt entschieden nach; dazu kommt die Ueberladung der Figuren mit Kleinkram, welche dem Gegenstande widerstrebt und den Verfall des guten Geschmacks andeutet. Bald nach Vollendung dieses Werkes erhielt Bouts von der Stadt Löwen den Titel eines städtischen Malers und wurde als solcher mit zwei Aufträgen betraut: ein Triptychon des letzten Gerichts für den Rathssaal zu fertigen, welches 1472 vollendet wurde, aber jetzt verloren ist, und vier Compositionen, entsprechend den Brüsseler Schildereien, Acte der Gerechtigkeit und göttlichen Waltens. Zwei davon wurden abgeliefert und befinden sich im Museum zu Brüssel[1]; sie stellen nach einer ganz unhistorischen Quelle das Urtheil Kaiser Otto's III. über seine Gemahlin dar, auf deren Veranlassung, wie der Chronist Gottfried von Viterbo berichtet, ein Unschuldiger hingerichtet wird, indes die Wittwe desselben durch das Gottesurtheil die Anklägerin zur Verurtheilung bringt[2]. Auch hier fällt die Steifheit der Figuren, der Mangel an dramatischer Kraft ins Auge, während die schönen landschaftlichen Motive und das in vielen Gestalten sich ausprägende ernste, ungeschminkte Empfindungsleben dem Werke doch seine malerischen Reize verleihen. Der Maßstab lebensgroßer Figuren vermehrte für den Autor die Schwierigkeiten, der Tragik der Motive gerecht zu werden. Die Mitglieder des Rathscollegiums besuchten in Amtstracht die Werkstätte des Malers, aber er starb, ehe seine Aufgabe vollendet war[3], und Hugo van der Goes wurde aus seinem Kloster herbeigerufen, das Vorhandene abzuschätzen. Diericks Testament ist vom 17. April 1476[4]. Seine Ruhestätte fand er bei den Minoriten in Löwen.

Mit einiger Sicherheit können dem Meister noch zugesprochen werden: der Erasmusaltar in S. Peter zu Löwen; das Martyrium des hl. Hippo-

[1] Brüssel, Museum, Nr. 30, 31.

[2] Die vier Tafeln, auf welche die Bestellung lautete, hatten wahrscheinlich nach dem Vorbilde der Malereien Rogiers in Brüssel zwei parallele Motive darstellen sollen. Der gelehrte Augustiner Jan van Haecht hatte den Stoff in Vorschlag gebracht. S. die Urkunde bei van Even, Thierry Bouts, 1861, p. 21. 22.

[3] Schayes, Documents inédits, p. 8.

[4] Journal des beaux arts, 1867, p. III. Wir erfahren aus dem Testament Näheres über seine Familie. Dierick hatte sich zweimal verheiratet und besaß vier Kinder. Die zwei Töchter traten in ein Kloster. Aus erster Ehe stammten die Söhne Albert und Dierick.

lytus, in der Kathedrale zu Brügge[1], welches früher Memlinc benannt wurde; und die Sibylle, dem Kaiser Augustus das Bild der Jungfrau mit dem Kinde zeigend, im Museum zu Frankfurt. Die Composition entbehrt auch hier der Geschlossenheit, aber die landschaftliche Zuthat entwickelt malerische Vorzüge. Das Münchener Triptychon, die Anbetung der Könige, mit Johannes dem Täufer und Christophorus, zeigt alle Merkmale vom Stile des Bouts. Wirkungsvoll ist hier besonders die schöne Landschaft mit dem hl. Christophorus, welcher den zwischen hohen Felsenufern dahinbrausenden Fluß kräftig durchschreitet, während das mit der Dämmerung kämpfende Licht auf den Wellen spiegelt[2]. Der Verrath des Judas, ebenfalls in München, ist nach Typen und Behandlung ganz mit dem Löwener Abendmahl übereinstimmend und dürfte sicherlich Bouts angehören, wozu dann vielleicht die in der Morizkapelle zu Nürnberg befindliche Auferstehung Christi als Gegenstück zu nehmen wäre[3].

Die niederländische Kunstproduction war eine überreiche: nach Italien, Spanien und Deutschland wanderten durch Vermittlung der in den großen flandrischen Städten ansäßigen fremden Kaufleute Altarbilder und wurden auch in der Heimat idealer Kunstrichtung ihres sinnigen Wesens, ihrer feinen Naturtreue halber geschätzt. In den Niederlanden selbst hat der Bildersturm den größten Theil jener Fülle hinweggefegt und die durch Corporationen und reiche Bürger mit Stiftungen angefüllten Kirchen verödet. Den Einfluß der nordischen Malerei erfuhren mehr oder weniger die genannten Länder, insbesondere Deutschland, wo Künstler die Wanderung nach den flandrischen Städten nicht selten anzutreten pflegten. Hier war es zumal der Kupferstich, der eine Annäherung an die dortige Weise vermittelte, indem er einzelnes reproducirte und besonders im unteren Rheingebiet von dem Formwesen der Niederländer bestimmt wurde. In Köln tritt mit dem Meister des Dombildes eine durch Kenntniß der Werke Rogiers und Bouts vermittelte neue Richtung auf, die kräftiges Individualisiren bis zu schrofferer Realistik an die Stelle des alten romantischen Elementes jener Schule zu setzen bemüht ist. Eine große Menge von Bildern niederrheinischen Ursprungs in den Museen von Köln und München gestattet, diesen Proceß zu erkennen: Der Meister vom Tode Mariä, der Lyversberg'schen Passion, der Klage Christi, Joest von Calcar haben an den Vorbildern der Niederländer ihre eigene Weise zu modeln ver-

---

[1] Auch diese grausamen Todesstrafen gehen bei höchster Ruhe und Milde der Leidenden vor sich. Die Richter sehen durchaus würdevoll aus, als ob sie die gerechteste Sache von der Welt zu vertreten hätten.

[2] Förster, Denkmale, V. [3] Crowe und Cavalcaselle S. 381.

sucht. Ist es doch bekannt, mit welcher Pietät Rogiers Kreuzabnahme in der Kölner Schule als Vorbild angesehen und beständig nachgeahmt wurde. Martin Schongauer, Friedrich Herlin, Hans Pleydenwurff haben am Oberrhein, in Schwaben und Franken der flandrischen Malweise den Weg bereitet.

Spanien empfängt durch den Aufenthalt Jans van Eyck eine ganz entschiedene Anregung, die von nachhaltigem Einfluß begleitet ist. Während sich die Spuren eines Starnina und Dello fast ganz verloren haben, wurden die Namen Jan van Eyck, Petrus Cristus, Juan Flamenco, Juan de Borgogne volksthümlich in Spanien[1]. Portugal besaß eine ganze Colonie flandrischer Maler. Auch in der französischen Kunst, bei Jean Foucquet und Clouet, finden sich Spuren dieses Einflusses.

Zwei Länder sind es im fünfzehnten Jahrhundert, in welchen das Kunstideal nach verschiedenen Seiten hin eine charakteristische Ausprägung erhält, Italien und die südlichen Niederlande. Hier ist es nicht die technische Neuerung allein, welche so weitreichende Erfolge zu erklären vermag, denn dieselbe war nur der Ausdruck des ganzen künstlerischen Empfindens jener Zeit. Eine naive Begeisterung für Natur, Wirklichkeit und die ihr innewohnenden malerischen Reize erfüllte den Darsteller, und in dem redlichen Bestreben, diesen nach allen Seiten hin gerecht zu werden, sie dem Beschauer mit dem größten Fleiße nahezubringen, begann und vollendete er sein Werk, das nicht mehr dem kirchlichen Zweck ausschließlich dienen sollte. Die Kunst war aus der Region der Symbolik herabgestiegen in das bürgerliche Dasein, sie umfaßte es in allen seinen Richtungen und suchte ihm eine gewisse Weihe zu verschaffen, indem sie es in nähere Beziehung setzte zu den ihres goldenen Scheines entkleideten Idealgestalten der Religion, in den aufgereihten Portraitfiguren der Stifter und ihrer Familien das Bedürfniß häuslicher Andachtspflege, mit bürgerlichem Selbstgefühl vereint, zur Anschauung bringend. Die Persönlichkeit plastisch inmitten aller Reize der Landschaft in glänzender Farbenpracht wiederzugeben, erforderte eine nicht geringe Beherrschung technischer Mittel; aber mit ihrer Hilfe gelingt es den flandrischen Meistern, der Welt Bewunderung abzuringen, indem sie Werke von originalstem Typus, den Ausdruck eines ganzen Menschenlebens, ein volles, geistiges Eigenthum bis zum Nebensächlichen herab dem Beschauer darbieten.

Miniaturmalerei und textile Kunst in Flandern.

Es liegt in der großartigen Entwicklung der Tafelmalerei, des Altarschreines mit seinen zahlreichen Bildwerken, daß die Miniaturkunst nicht mehr jene Bedeutung forderte und erhielt, die sie im Mittelalter als Hof- und Klosterkunst eingenommen hatte. Fortan bietet sie nur noch die Ergänzung

[1] Beispiele vom Einfluß der niederländischen auf die spanische Malerei bei Crowe und Cavalcaselle S. 403. Näheres in der Geschichte span. Maler S. 557 ff. d. Werkes.

jener dar, ihre Reflexe und den Abglanz, ohne ein selbständiges Leben in Anspruch nehmen zu können. Die Bücherliebhaberei, wie sie am burgundischen Hofe auftritt, unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen, gepflegt von den großen Herren jenes prachtliebenden Hofes, dem Bastard Anton, dem Grafen von Chimay und anderen, erforderte eine massenhafte Production, da auch in Frankreich und Italien die zierlichen flandrischen Miniaturen gesucht waren. In diesen Werken der Illuminirkunst, die jetzt mehr und mehr den Charakter des Fabrikmäßigen erhalten, die Hand großer Meister, der van Eyck, Rogier und Memlinc suchen wollen, entspricht nicht den Thatsachen; denn einmal waren die ‚enlumineurs' ein gesondertes Gewerbe, das mit dem der Schreiber zusammenhängt, dann ist uns gerade von den Meisterwerken jener Technik ein hervorragender Autorname nicht erhalten. Was den Charakter dieser jüngeren Miniaturmalerei betrifft, so wird einmal der Kreis der Gegenstände durch die Mythologie erweitert, alles aber, mit Ausnahme der heiligsten Personen, der Umgebung entnommen. Im Ausdruck der Köpfe zeigt sich die Verschiedenheit der Affecte und Charaktere mit scharfer Beobachtung der Natur ausgeprägt, dagegen bleiben die Verhältnisse des Körpers noch oft mangelhaft, die Bewegungen hölzern, unverstanden. Uebrigens trägt das unschöne Costüm der Zeit nicht wenig dazu bei, die Gestalten mager und steif auftreten zu lassen. Neben energischem, prächtigem Colorit bleibt auch die Malerei in Steinfarbe geltend, wird sogar zu hoher Vollendung ausgebildet. Der Sinn für die Räumlichkeit, mit wachsendem Gefühl für Luft- und Linearperspective, vertieft den Grund, sondert die einzelnen Pläne und läßt diese plastisch hervortreten. Die Ränder um den Text werden, zumal seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, auf das reichste mit hingestreuten Blumen, Insecten, Früchten und Vögeln, oder mit antiken Motiven nachgeahmtem Arabeskenwerk überzogen, während man die Initialen in Gold mit Braun modellirt und mit figürlichen Darstellungen ausfüllt. Die Chroniken und Romanbücher enthalten besonders lebhafte, ausführliche Schilderein höfischen wie bürgerlichen Lebens und Treibens, mit allen Thorheiten der Mode ausstaffirt. Wie wir bei Bouts Abraham als zierlichen Ritter auftreten sehen, so erscheinen in den Miniaturen antike Helden, oder die Paladine Karls des Großen in burgundischer Hoftracht, von spätgotischem Bau- und Täfelwerk umgeben, bewegen sich Merkur, Paris und die Göttinnen in geziertem Tanzschritt, sieht man in einer Geschichte von Troja einen Bischof im Ornat, der die Ehe von Saturn und Cybele einsegnet, ebenso die Vermählung von Jupiter und Juno in einer christlichen Kirche, mit einer Ansicht des Kalvarienberges.

Als das wichtigste und edelste Denkmal aus dem früheren Abschnitt jener Epoche nennt Waagen[1] das Brevier des Herzogs von Bedford,

[1] Kunstwerke und Künstler in Paris, III, 352 ff. Bibl. nat. lat. 17294. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, S. 134 ff. Das Brevier enthält

Regenten von Frankreich, welcher sich 1423 mit Anna, Schwester Philipps des Guten, vermählte. Das Buch wurde 1424 begonnen und enthält eine große Zahl von Illustrationen. In den schachbrettartigen Gründen ist noch die ältere Weise erkennbar, doch zeigen sich auch landschaftliche, von heiterem Farbenton. Heilige Personen sind in typischer Weise aufgefaßt, andere lebhaft, dramatisch. Die größeren Compositionen behandeln nur biblische Geschichte und Legende, die kleineren noch liturgische Scenen, Embleme u. s. w. Vor der Madonna sehen wir den knieenden Herzog. Als seltenere Vorstellungen sind zu nennen: Constantin und Maxentius; die Legende der hll. Dunstan und Alban; der Tod des hl. Eduard. In den Zwischenräumen der Bilder sehen wir noch die Knöpfe und Blätter des älteren Stils, theilweise mit naturwahren Blumen und Früchten versehen, auch die Initialen sind mehrfach im Geschmack des vierzehnten Jahrhunderts gehalten. Waagen möchte in diesen Bildern die Hand der van Eyck erkennen, aber eine selbständige Auffassung ist darin nicht vorhanden.

Der Geist des Ritterthums und der Minne tritt uns in den Illustrationen des Romans von der Tafelrunde entgegen, welche eine Pariser Handschrift aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts schmücken[1]. Ein anderes Werk derselben Bibliothek zeigt richterliche Zweikämpfe nach den Gesetzen, welche Philipp von Frankreich darüber erlassen hatte, in größter Feinheit der Durchbildung[2]. Nicht minder ist eine französische Uebersetzung der Legende der hl. Katharina, 34 größere Illustrationen, grau in grau enthaltend, durch gute Charakteristik und sorgsame Ausführung bemerkenswerth[3]. An der Spitze der Vorrede sehen wir das Wappen Philipps des Guten und ihn selbst als Ritter des goldenen Vließes, wie er das Buch von dem Uebersetzer in Empfang nimmt[4]. Einzelne Scenen der Legende sind sehr edel vorgeführt, so die Disputation der Heiligen, durch lebendigen Ausdruck und die Theilnahme der Zuhörer ansprechend; die Vermählung mit Christus, der hier im Mannesalter und von Heiligen umgeben ist; dann die Bekehrung des Kaisers und das Martyrium. Der Inschrift nach wurde das Manuscript 1457 vollendet. Der Bibliothek des Arsenals in Paris gehört ein zweibändiges Werk an, Uebersetzungen des Sueton und anderer Historiker, dem Wappen nach einst Eigenthum Philipps von Burgund, und durch die Naivität bemerkenswerth, mit der alle Vorgänge ins Moderne übertragen sind. Das Forum ist rein gotisch, in den Schlachten werden Kanonen benutzt, die goldenen Rüstungen und purpurnen Zelte spiegeln burgundisches

45 große und 4300 kleine Illustrationen. Noch 1433 war es in Arbeit, denn wir sehen auf einem Blatt die vereinigten Wappen von Bedford und Luxemburg.

[1] Mss. franç. nr. 6976. [2] Mss. franç. nr. 8024.

[3] Bibl. nat. lat. nr. 6449.

[4] Im Verzeichniß der Bücher Philipps (bei Barrois p. 179) unter Nr. 1212 angeführt.

Feldlager wieder. Römische Götter erscheinen als goldene Statuen auf Säulen, und Cäsar reitet beim Triumphzug auf einem Kameel. Die Ränder zeigen schon den oben angedeuteten ausartenden Geschmack. Für anschauliche Vorstellung der Turniere ist ein Manuscript wichtig, auf dessen Titelblatt wir Ludwig XI. erblicken, wie ihm der Herr van Gruythuyse das Buch überreicht. Dann folgen 73 Blätter mit in Gouache ausgeführten Illustrationen. Der dargestellte Kampf ist von überzeugender Wahrheit [1].

Ein Auszug aus der Chronik von Jerusalem, der Hofbibliothek zu Wien angehörig, verdient nicht minder Beachtung, da dieses Manuscript auf nur 17 Blatt außerordentlich anschauliche, bis ins Detail vollendete Scenen aus dem Leben der Kreuzfahrer darbietet [2]. Der Devise nach ist es ebenfalls in Philipps Besitz gewesen. Die Figuren erscheinen etwas mager und geziert, das Costüm übertrieben und phantastisch, ebenso die reiche, spätgotische Architektur, aber der Ausdruck ist höchst lebendig. Derselben Bibliothek gehört ein anderes, 1447 für Philipp von Burgund beendigtes Manuscript an, die Geschichte des Gerard von Roussillon, mit einem sehr gut charakterisirten Dedicationsbilde [3]. In den ‚Conquestes de Charlemagne' der Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel [4] sehen wir mancherlei Bilder damaligen Handels- und Straßenlebens.

Die Zeit Karls des Kühnen repräsentiren einige Handschriften der Bibliothek zu Brüssel, so ‚La fleur des histoires' [5]; Le livre de l'ame contemplative, par maistre Jehan' [6]; dann ein Brevier des Grafen von Charolais, späteren Karls des Kühnen, in der Bibliothek zu Kopenhagen, von Jacques Undelot 1465 vollendet [7]. Die Richtung Memlincs und Rogiers zeigt sich in den Illustrationen eines Gebetbuches aus dem Besitz einer fürstlichen Dame, in der Hofbibliothek zu Wien [8]. Höchst wirkungsvoll ist hier besonders die Gruppe der Kreuzigung. Von den Brevieren jener Zeit ist an erster Stelle das des Cardinals Grimani in Venedig zu nennen wegen seiner genrehaften Kalenderbilder, reichen biblischen Scenen und üppigen Randverzierungen plastisch modellirter, wie hingestreuter Blumen, Früchte, Schmetterlinge und Vögel. Dieses Prachtwerk von 831 Blättern in groß Quart, mit 110 Miniaturen ausgestattet, wird schon 1521 rühmend vom Anonymus des Morelli genannt [9]: ‚Das berühmte officium, welches Messer Antonio Siciliano dem Cardinal für 500 Ducaten verkaufte, war

[1] Mss. franç. nr. 8351. Vgl. eine Abbildung bei Dibdin, A bibliographical Tour, II, 225.

[2] Wien Nr. 2533. Vgl. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II, 40. Waagen stellt diese Malereien an Werth denen im Brevier Bedford gleich.

[3] Wien Nr. 2549. [4] Brüssel Nr. 9066—9068. 1458 von David Aubert vollendet.

[5] Brüssel Nr. 9233 [6] Brüssel Nr. 9305—9306. Uebersetzung von Gersons Buch.

[7] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I, p. LXXXI.

[8] Wien Nr. 1857. [9] Anonymus des Morelli S. 104.

von vielen Meistern mit Miniaturen geschmückt im Laufe mancher Jahre. Es sind darin solche von der Hand des Juan Memelin, des Girardo von Gent, des Livieno von Antwerpen. Vor allem werden darin die zwölf Monatsbilder gelobt und unter diesen besonders das für den Februar. Die Landschaft ist dort ganz schneeig und eisig.' Von der Hand Memlincs wird man nun schwerlich hier etwas finden; Gerard von Gent ist der berühmte Miniaturist Gerard Horenbout, der seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bis 1533 thätig ist, und unter Liebin von Antwerpen versteht Pinchart den Liebin van Lathem, einen Maler aus der Zeit Karls des Kühnen[1]. Daß der Text des Breviers noch in die Lebenszeit Papst Sixtus' IV. fällt, ist daraus ersichtlich, daß dieser als noch regierend aufgeführt wird. Gesetzt, das Werk sei im Atelier Horenbouts entstanden, so war vielleicht Erzherzogin Margaretha die Auftraggeberin, da der berühmte Illuminist mehrere Livres d'heures für sie anfertigte.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Monatsbilder, die hier reicher entwickelt auftreten, als in anderen Büchern solchen Stils und Charakters, da sie nicht nur bei den Randleisten verwendet sind, sondern auch als wirkliche Genrescenen ein ganzes Blatt füllen. Die bildlichen Darstellungen sind von recht verschiedenem Charakter, im allgemeinen waltet hier der genrehafte Typus zu sehr vor, als daß sie einen höheren Werth beanspruchen könnten. Das Anmuthigste bleiben immer noch die Landschaften und Kalenderbilder. Da nur spätere Zuthaten in den Architekturformen den Renaissancestil vertreten, ist die Annahme wohl gerechtfertigt, daß nicht bloß der Text[2], sondern auch die Malerei größtentheils noch im fünfzehnten Jahrhundert vollendet worden ist. Von derartigen Arbeiten verdienen außerdem Erwähnung der ‚Hortulus animae' in der Wiener Hofbibliothek[3], dann zwei Breviere in der Bibliothek des Nationalmuseums zu München[4], und ein anderes in der Nationalbibliothek zu Neapel.

Die Webekunst erreichte in den südlichen Niederlanden zur Zeit der erblühenden Schule der van Eyck ihre höchste Vollendung[5]. Hier entstanden jene Tapeten, welche einst die Mauern fürstlicher Paläste deckten und noch jetzt durch Naivität und Lebensfülle ihrer Compositionen den Beschauer fesseln. Die Heilige Schrift, die Legende, der Roman und die Poesie lieferten Motive zu jenen Darstellungen, zumeist war es auch eine fortlaufende, chronikalische

---

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, S. 162. Pinchart zu Crowe und Cavalcaselle S. CCCII. Harzen im Archiv für zeichn. K., 1858, IV, 3. Gerard Horenbouts Sohn, Lucas, starb als Hofmaler Heinrichs VIII. in London. Auch die Tochter, Susanna, deren Dürer bei seiner Reise gedenkt, übte Malerei aus.

[2] Vgl. Weale im Beffroi II, 214. [3] Wien Nr. 2706.

[4] München, Cod. lat. 23340, Cod. pict. 142.

[5] Jubinal, Les anciennes Tapisseries historiées, Paris 1838, 2 vols. A. Wauters, Les Tapisseries Bruxelloises, Bruxelles 1878.

Erzählung, so daß größere Folgen von Teppichen gebildet wurden. Jedenfalls haben Künstler von Bedeutung die Cartons dazu entworfen.

Als das werthvollste Product flandrischer Stickerei ist der sogenannte burgundische Meßornat zu betrachten, den Philipp der Gute bei der Stiftung des Ordens vom goldenen Vließ geschenkt haben soll, und der sich jetzt in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befindet[1]. Er bildet eine vollständige ‚capella', d. h. eine Casula, zwei Dalmatiken, drei Vespermäntel und zwei Altarbekleidungen. Die Technik ist überall dieselbe, indem man auf grober Leinwand die Fleischpartien in Plattstich mit Seide ausführte, das übrige mit parallelen Goldfäden bedeckte und diese mehr oder weniger dicht mit Flockseide paarweise überzog, so daß bei den lichten Stellen das Gold durchschimmert. Alle Theile des Ornates sind mit Figuren bedeckt: auf der Casula finden wir Taufe Christi und Verklärung, dann Reihen anbetender Engel, concentrisch geordnet; auf den Chormänteln die in der byzantinischen Kunst beliebte Darstellung der zweiten Wiederkunft (δευτέρα παρουσία), alle Figuren in Umrahmungen stehend. Auf den Levitenkleidern setzen sich diese Schaaren von Heiligen in kleineren Gruppen oder Einzelgestalten fort. Die Altarbekleidungen enthalten Trinität und Vermählung der hl. Katharina. Waagen führt die Cartons der Vespermäntel auf Rogier van der Weyden, die der übrigen auf Jan van Eyck zurück[2], doch ist nur zu ersehen, daß der Stil dem der van Eyck nahekommt.

Einen in der Sacristei von S. Pietro in Vincoli zu Rom befindlichen gewebten Teppich hat Förster publicirt[3]. Er stellt auf blumigem Rasen Maria mit dem Kinde dar, von musizirenden Engeln, Joseph und den Hirten umgeben. Die treffliche Composition weist ebenfalls auf einen der bedeutenderen flandrischen Künstler. Von den im Museum Cluny zu Paris aufbewahrten Teppichen gehört nur jener mit der Darstellung des verlorenen Sohnes und der Allegorie des Lebensschiffes in die Periode der van Eyck[4]. In Madrid befindet sich eine Reihe von gewebten Darstellungen aus dem Leben Mariä, mit alttestamentlichen Scenen in Parallele gesetzt und sehr ausführlich erzählt, die in den ältesten Partien vielleicht noch der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, zumeist aber dem Ende desselben angehören[5].

---

[1] Es fehlen Devisen und Abzeichen des gedachten Ordens. Vgl. von Sacken in den Mittheilungen der Central-Comm. 1858, III, 113, mit Abbild. Photographien mit Text, Wien, Oesterreich. Museum, 1864. Förster, Denkmale, B. IV. Eine Abbildung bei Woltmann, Malerei, II, 60.

[2] Kunstdenkmäler in Wien, II, 408. [3] Denkmale, B. V.

[4] Crowe und Cavalcaselle, Altniederländ. Malerei, S. 133, Anm. 1.

[5] Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Den ältesten Charakter zeigt Nr. 529.

Fünftes Buch.

Die Malerei des Quattrocento in Frankreich, Spanien und Portugal.

A. Französische Kunst.

Nachdem bis zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts französische und niederländische Meister sich in fast gleicher Richtung an der Ausbildung der Miniaturmalerei bethätigt hatten — wie ja auch der burgundische Hof einen gemischten Charakter an sich trug und französische Sitten repräsentirte, während flandrische Maler im Dienste des Nachbarlandes beschäftigt waren, — tritt mit dem Erblühen des originalen, niederländischen Kunsttypus durch die Brüder van Eyck eine Trennung beider Schulen oder Richtungen ein. Der nationale Charakter macht sich nun auch auf diesem Gebiete bemerklich, und während in Flandern die volle Hingabe an das Leben in seinen zahlreichen Erscheinungsformen sich freudig ausprägt, bleibt die französische Weise der idealen, abstrahirenden Richtung getreu, sucht eine reinere und edlere Natur über dem Wechsel des Sichtbaren festzuhalten, Vorzüge, die den Mangel an Farbensinn und Naturgefühl reichlich ersetzen. ‚Diese Kunst', bemerkt Waagen [1], ‚steht zwar an Originalität der italienischen und niederländischen nach, vereinigt dagegen in einem sehr achtbaren Grade die Vorzüge beider. Kann sie sich mit der letzteren an Lebendigkeit der Naturanschauung, an Entschiedenheit des Naturalismus nicht messen, so hat sie mehr Stil in der Anordnung und einen edleren Geschmack der Gewänder und Decorationen vor ihr voraus. Kommt sie dagegen in den letzten Stücken der italienischen nicht gleich, übertrifft sie dieselbe doch wieder in der Kenntniß des Helldunkels, in der kunstreichen, perspectivischen Ausbildung der Räumlichkeit, sowohl was Architektur, als was Landschaft betrifft.' Diese idealisirende Richtung brachte eine ge-

[1] Kunstwerke und Künstler, III, 369 f. Vgl. de Laborde, La Renaissance des arts à la Cour de France, Paris 1850, t. I, 7. E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, p. 487 ss. Pattison, The renaissance of art in France, London 1879.

wisse Einförmigkeit der Typen, übertriebene Schlankheit, ja Zierlichkeit der Körperformen und Gesten mit sich, während die Zeichnung meist sorgfältig, die Composition wohlgeordnet sich darstellt. Göttliche und heilige Personen treten im Gewande der Zeit auf, manche biblischen Scenen werden eigenartig vorgeführt. Die Farbe ist ohne Glanz, oft bunt und heiter, ohne rechte Tiefe, bei den Landschaften in kühlem Ton gehalten. Gold und Silber wird vielfach aufgesetzt, nicht nur bei Tracht und Geräthen, sondern auch als Licht in der freien Natur und an den verschiedensten Gegenständen. Die Randverzierung der Miniaturen gleicht jetzt der in den Niederlanden üblichen, d. h. an Stelle des leichten Rankenwerkes, mit phantastischen und humoristischen Scenen durchsetzt, treten breite Streifen auf goldenem oder farbigem Grunde, Blumen, Früchte oder Insecten, plastisch, mit Schattenwirkung darstellend. Der Werth dieser Schule beruht aber keineswegs auf dem Accidentellen, sondern basirt auf den historischen Compositionen, die in ihrer klaren, gefälligen Anordnung tieferen Inhalt darbieten, als es die genrehafte Weise der Niederländer im Stande ist. Es lassen sich nun zwei Richtungen der Miniaturmalerei auseinanderhalten: jene, an deren Spitze Jean Foucquet von Tours, der größte Maler Frankreichs im fünfzehnten Jahrhundert, steht, und die mehr im flandrischen Geiste des Realismus wirksame der Provence, deren Centrum der Hof König René's von Anjou bildet.

Jean Foucquet.

Dieser große Meister, das Haupt der Schule von Tours, ist um 1415 geboren[1] und besuchte gegen 1440 Italien, wo er das Portrait Papst Eugens IV. auf Leinwand und in Oelfarben malte, ein Werk, das Antonio Filarete[2] rühmend erwähnt, und dessen auch Francesco Florio, der einige Zeit in Tours lebte, in seiner Schilderung der Touraine und deren Bewohner gedenkt[3]. Nach Frankreich zurückgekehrt, arbeitete Foucquet nacheinander für Karl VII., Ludwig XI. und Etienne Chevalier. Seine ruhmvolle Laufbahn dauert bis 1480, denn ein Document von 1481 bezieht sich auf seine Wittwe und seine Erben[4].

---

[1] Eug. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, Paris 1885, p. 492. Montaiglon in den Archives de l'art français, 2e série, T. I, p. 454—468. De Laborde, La Renaissance des arts à la Cour de France, I, 155 ss. Revue de Paris 1857, Août et Nov. Fine Arts Quarterly Review, 1866, June, p. 27. De Laborde meint, Foucquet habe Italien nicht besucht. Vgl. noch Passavant in Naumanns Archiv der zeichn. K., IV, 168 f. Viollet in der Gazette des beaux arts, XXIII, 97 ss. L. Curmer, Notice sur Jehan Foucquet, im Appendice des Évangiles, Paris 1864. Farbige Abbildungen im Oeuvre de Jean Foucquet, Paris, Curmer 1865. [2] Filarete nennt ihn Giachetto Franciosо. Vgl. Gaye I, 205.

[3] Vasari II, 461.

[4] Grandmaison in den Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine, Tours 1868, p. 14.

Die Eigenart des Künstlers ist aus drei Miniaturwerken zu erkennen, von denen die Illustrationen einer französischen Uebersetzung des Josephus durch eine Notiz beglaubigt sind, welche François Robertet, der Secretär Peters II. von Bourbon, Gemahls von Anne de France, der Tochter Ludwigs XI., am Ende der Handschrift beifügte: ‚Dieses Buch enthält zwölf Bilder. Die drei ersten stammen vom Illuminator des Herzogs Jehan de Berry, die neun [1] übrigen von der Hand des guten Malers und Illuminators des Königs Ludwig XI., Jehan Foucquet aus Tours.' In der That zeigen die drei ersten Bilder den Charakter der älteren Schule, wie sie in den übrigen Miniaturen der Gebetbücher des Herzogs vertreten ist, mit dem vierten aber tritt eine ganz verschiedene Künstlerhand auf, die mit sicherem Gefühl für Stilisirung und geschmackvolles Anordnen der Gegenstände Freiheit der Action nebst genügendem Accent des Individuellen zu verbinden weiß. Eine edle, würdevolle Haltung zeichnet die Figuren in ruhigeren Scenen aus, indes bewegtere die Natur und künstlerischen Geschmack nicht vermissen lassen. Daraus wird ersichtlich, daß der Illuminator, wie die Notiz von Robertet besagt, auch ‚peintre' war und in größerem Maßstabe zu arbeiten pflegte. Betrachten wir das Einzelne, so ergeben sich eine höchst sichere Zeichnung des Figürlichen, kräftiger Schwung in den Gesten, schöne, würdevolle Gesichtstypen mit sprechenden Zügen, ein zuweilen großartiger, breiter Fall der Gewänder, sorgfältige Stimmung des Colorits und eine oft sehr reizvolle Ansicht landschaftlicher Scenerie. Von großer Pracht sind die goldenen Rüstungen der Heerführer; auch sonst finden wir das Gold, und zwar in der Natur als Licht verwendet, ohne daß das Ganze einen unharmonischen Eindruck macht. Die Architektur zeigt gotische Formen, daneben mit Vorliebe jene der italienischen Renaissance; übrigens erscheint Davids Tempel als gotischer Prachtbau (unten braun mit Gold, oben grau in grau). Vorwaltend im italienischen Geist ist das elfte Bild gehalten: Cyrus läßt die Juden nach Palästina zurückkehren, eine großartige Composition voll Ernst und durch classische Einfachheit an die Meister des Trecento erinnernd [2].

An Kenntniß der Perspective und des Helldunkels bleibt Foucquet nicht hinter flandrischen Meistern zurück. Die Schule der van Eyck zeigt sich in der Vorliebe für einen hohen Standpunkt, um landschaftliche Fernsichten in größerer Ausdehnung vorführen zu können. Als Colorist wendet derselbe nicht die leuchtenden, satten Töne der Niederländer an, sondern gebrochene Farben in feiner Abstimmung, dem geistigen Inhalt der Composition sich anschmiegend.

Vollendeter als diese Miniaturen sind jene in den Fragmenten eines Livre d'heures [3], welche Foucquet etwas früher, um 1455, wie Vallet de

[1] Es sind in Wirklichkeit nicht neun, sondern elf im Stil des Foucquet.

[2] Treffliche Heliogravüre bei Müntz, La Renaiss., p. 494.

[3] Die Bilder sind zerstreut in Privatbesitz, 40 derselben bei Louis Brentano in Frankfurt a. M. Diese wurden von Schäfer photographirt, während Curmer in Paris

Viriville glaubt, für Maistre Etienne Chevalier ausführte, einen angesehenen Mann, der unter Karl VII. und auch unter Ludwig XI. das Amt eines Schatzmeisters bekleidete. Diese mit besonderer Feinheit durchgebildeten Miniaturen gehören zu den schönsten derartigen Werken überhaupt und athmen einen Geist religiöser Innigkeit und Milde, wie er nur den größten italienischen Meistern eigen ist. Die seelenvolle Auffassung der Legenden und Martyrien besonders zeigt Foucquet auf der Höhe des Geschmacks, ja wir werden zuweilen an Fra Angelico, Filippo Lippi und andere Quattrocentisten erinnert. Gleich die ersten Bilder, eine einzige Composition ausmachend, die Widmung des Etienne Chevalier an die Madonna, ergeben eine völlige Herrschaft über alle Kunstmittel jener Zeit. Das Portrait des neben seinem Schutzpatron, dem hl. Stephanus, knieenden Stifters ist von einer der großen Niederländer würdigen Charakteristik: die sorgenvollen, gespannten Züge, feste, entschlossene Haltung geben einen bedeutsamen Gegensatz zu den dahinter knieenden musizirenden Engeln und der lieblichen, frischen Gestalt der Madonna. Dann folgen Scenen aus den Evangelien in oft hochpoetischer Auffassung. Auch hier beweisen architektonische Details und Motive der Landschaft, daß Foucquet Italien kannte; die nackten Genien, wie sie schon auf dem ersten Bilde als Wappenhalter über dem Gebälk auftreten, zeigen südlichen Charakter, wie denn auch der ganze, prächtige Raum, mit Marmorbelag der Wände und korinthischen Pilastern, italienischen Stil verräth. Die Vermählung Mariä [1] läßt eine bis zu den Nebenpersonen belebte Handlung, edle Typen und in dem dreifach geöffneten Portal des Mittelgrundes Formen südlicher Hochrenaissance erkennen. Die gewundenen Säulen am Tempeleingang gleichen denen auf Raffaels Carton ‚Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes', und sind den in der alten Basilica Vaticana einst vorhandenen — angeblich dem Tempel zu Jerusalem entführten — nachgebildet, ein weiterer Anhaltspunkt für Foucquets Aufenthalt in Rom.

Ein drittes Miniaturwerk, in dem Waagen zuerst die Hand des Meisters erkannte [2], eine französische Uebersetzung der lateinischen Abhandlung Boccaccio's: ‚Von den Schicksalen berühmter Männer und Frauen', findet sich in der Hofbibliothek zu München. Die Notiz des Schreibers, Pierre Faure (Pfarrer zu Haubervilie bei S. Denis), besagt, daß das Manuscript 1458 vollendet war; doch ist der Name des Stifters, der vielleicht Etienne Chevalier gewesen ist [3], entfernt worden. Nicht weniger als 91 Miniaturen, größere Einzelblätter und Textillustrationen, zieren die Handschrift; aber nur die ersteren scheinen eigenhändige Werke des Künstlers, während letztere nur von

sämmtliche Miniaturen in Farbendruck reproducirte. Vgl. auch Curmer, Notice sur Jehan Foucquet, Appendice des Évangiles, Paris 1864.

[1] Treffliche Heliogravüre bei Müntz, La Renaissance etc., p. 492.

[2] D. Kunstbl., 1851, S. 93. Münch. Staatsbibl., Cod. Gall. 6.

[3] De Laborde l. c. II, 724.

Gehilfen nach seinen Plänen ausgeführt worden sind. Das erste jener größeren Bilder, eine Gerichtsscene unter Vorsitz des Königs, vielleicht die Verurtheilung des Herzogs von Alençon unter Karl VII.[1] darstellend, ergibt abermals die volle Meisterschaft Foucquets, eine große Anzahl von Personen — es sind mehr als 200 — übersichtlich und charakteristisch zu gruppiren.

Die Pariser Nationalbibliothek besitzt zwei Handschriften, französische Uebersetzungen des Livius[2], welche in den Miniaturen die Schule Foucquets erkennen lassen, aber doch nur wenige Arbeiten des Meisters selbst enthalten.

Daß derselbe nicht bloß ‚enlumineur', sondern auch ‚peintre' war, wie ihn Robertet in der Notiz zur Handschrift des Josephus bezeichnet, geht nicht nur aus dem Stil und der oft großartigen Auffassung der Motive hervor, sondern wird auch durch urkundliche Nachrichten bestätigt. So erhielt er 1470 Zahlung für Bilder, die er im Auftrage des Königs als Geschenke für Ordensritter des hl. Michael anfertigte. 1474 hatte er König Ludwig XI. den Entwurf für ein Grabmal überreicht, und 1475 wird er in der Rechnung des königlichen Zahlmeisters mit einem Gehalt als ‚peintre du roi' angeführt, während 1476 die Stadt Tours für Ausmalung eines Baldachins an ihn Zahlung leistet[3]. Die Statthalterin der Niederlande besaß[4] ein kleines Madonnenbild von Foucquet, doch hat sich kein beglaubigtes, größeres Werk erhalten. Die ihm zugeschriebenen zwei Portraits im Louvre: Karl VII. und sein Kanzler, Juvenal des Ursins, sind schwerlich von der Hand des Meisters und wohl nur unter seinem Einfluß entstanden. Von den zwei Tafeln des für Etienne Chevalier ausgeführten Diptychons, einst in der Pfarrkirche zu Melun, ist die jetzt im Museum von Antwerpen aufbewahrte Jungfrau[5] mit dem Kinde eine mittelmäßige Leistung und sicher nur Arbeit eines Copisten, während der einzelne zu Frankfurt im Besitz des Herrn Brentano befindliche Flügel — Portrait des Stifters mit seinem Patron, dem hl. Stephanus — wohl an Foucquets Miniaturen erinnert, aber doch allzu große Härten und entsprechend kleinliche Behandlung aufweist, als daß wir es dem Meister zuschreiben könnten[6]. Keinesfalls sind wir im Stande, aus diesen Bildern uns Foucquets größere Werke nahezubringen.

Der Meister hinterließ zwei zu seiner Kunst herangebildete Söhne und eine Anzahl von Gehilfen, die in seiner Richtung fortarbeiteten[7]. Sein An-

[1] Im Jahre 1458. [2] Paris, franç. 273—275. 20071.

[3] Nachweis bei Grandmaison l. c. p. XI.

[4] De Laborde, Ducs de Bourgogne, I, XLV: ‚Ung petit tableau de Notre Dame, bien vieulx, de la main de Fouquet.'

[5] In deren Zügen man einst das Portrait der Agnes Sorel erkennen wollte.

[6] Passavant (a. a. O. S. 173) schreibt alle Härten dem Umstande zu, daß die Malerei in Tempera ausgeführt und nur bei den Lasuren Oelfirniß gebraucht worden sei. Abbildungen bei Müntz l. c. p. 495 s.

[7] Waagen (Jahrbuch f. Kunstw., I, 322) glaubte, in den Werken des Spaniers Juan de Borgoña die Schule Foucquets zu erkennen.

denken blieb lange Zeit in Ehren. Lemaire, Geheimschreiber der Statthalterin Margarethe, widmete ihm in zweien seiner Gedichte anerkennende Worte, ebenso der französische Kupferstecher Pélérin in der dritten Auflage seines Werkes über die Perspective (1621), und Brechäus aus Tours gedenkt seiner in einem 1550 erschienenen Werke[1]. Wir besitzen noch verschiedene Manuscripte, deren Miniaturen die Schule Foucquets erkennen lassen, so in der Pariser Bibliothek die französische Uebersetzung des Livius[2], ein Livre d'heures[3], die Legenda aurea[4], und eine zweite Ausgabe des Josephus[5].

Foucquets malerischer Stil kam in Frankreich doch nicht zu allgemeiner Geltung. Zwar bemühte man sich, die Natur zu idealisiren, mehr zu geben als der niederländische Realismus, aber es fehlte den Späteren jener zu reinerem Empfinden abgeklärte Geist des großen Malers. Man suchte das Feine höfischer Sitte, prächtige Gewandung, den Schimmer des Goldes, aber ohne durch tieferen Gehalt, rührende Stimmung den Compositionen einen höheren Werth zu verleihen und gleich Foucquet an die edelsten Gefühle der menschlichen Natur zu appelliren. Zahlreiche und glänzende Miniaturwerke aus der Zeit nach Ludwig XI. legen von dieser Richtung Zeugniß ab, wie von der Zunahme des Wohlstandes in Frankreich und daraus hervorgehender Ueppigkeit der höheren Stände.

Die andere, ebenfalls unter dem Einfluß der Niederländer stehende Schule bleibt in ihren Leistungen hinter der des Foucquet zurück. Sie offenbart nicht jenen künstlerischen Verstand, zeigt mehr Einförmigkeit in den Typen und geringere Zeichnung. Die Darstellung heiliger Personen befriedigt hier am wenigsten, dagegen sind weltliche und Nebendinge mit vieler Treue und nicht ohne Humor aufgefaßt, wenngleich nicht mit der Schärfe und Begabung der Niederländer. Verkürzungen werden mit Geschick versucht, und im Helldunkel zeigt sich nicht geringe Kenntniß, so daß die verschiedene Wirkung des Sonnen-, Mond- oder Kerzenlichtes deutlich erkennbar wird. Die Randverzierungen sind von höchster Pracht, die Wirkung des Colorits ist im allgemeinen hell und von leuchtender Frische.

Als eines der ältesten Beispiele jener Kunstart nennt Waagen die für Karl VII. in seiner französischen Uebersetzung der Briefe der Heroinen Ovids gefertigten Miniaturen[6]. Wir sehen hier eine Anzahl schreibender oder Briefe empfangender Damen im Costüm der Zeit, etwas schlank und steif in Haltung und Geberde, daneben mythologische Scenen von sehr naiver Auffassung. Bessere Formen zeigt ein dem Herzog René II. von Lothringen gewidmetes Manuscript[7]: ‚Le songe du Pastourel', mit nur leicht angetuschten

---

[1] Annal. archéol. XII, 239. [2] Paris Nr. 273 fr. [3] Nr. 1179 lat.
[4] Nr. 243 fr. [5] Nr. 405 fr.
[6] Kunstwerke und Künstler III, 377. Nr. 871 fr. der Pariser Bibliothek.
[7] Wien, Hofbibliothek, Nr. 2556.

Federzeichnungen. Ein hervorragendes Monument jener Schule ist der Livre d'heures der Anna von Bretagne, Tochter Ludwigs XI., mit 26 größeren und 24 kleineren Bildern geziert[1]. Treffliche Behandlung der Landschaft und des Helldunkels, besonders gewisser Lichteffecte, zeichnen diese Miniaturen aus; dabei ist in den Randverzierungen eine Menge von Pflanzen, Früchten, Insecten und anderen Thieren auf mattem Goldgrunde mit überraschender Feinheit und Treue zur Anschauung gebracht. Nicht in gleich hohem Maße befriedigen uns die religiösen Compositionen, so das erste größere Bild, eine Pietà, während das Portrait der in reichem, goldbrocatenem Gewande vor einem Betschemel knieenden Fürstin individuelle und lebendige Züge an sich trägt[2]. Sehr zierlich erscheinen die Kalenderbilder, dabei auch eine Scene mit Schneefall. Als beste der religiösen Compositionen dürften die Kreuzigung, welche bei den Angehörigen Christi sehr lebhaften Ausdruck des Schmerzes und geschickte Anwendung des Helldunkels erkennen läßt, nicht minder eine Anbetung der Hirten; Flucht nach Aegypten, mit phantastischer Landschaft; Auferweckung des Lazarus, und eine durch Lichtwirkung ausgezeichnete Gefangennehmung Christi hervorzuheben sein. Da die Initialen A und L verschlungen auf der Rückseite des Titelblattes sich darstellen, ist anzunehmen, daß das Werk erst nach der Vermählung Anna's mit Ludwig XI., also später als 1498 entstanden ist.

An Reichthum bildlichen Schmuckes, besonders der Randverzierungen, dem genannten Werke kaum nachstehend ist ein lateinisches Brevier[3] des Herzogs René II. von Lothringen, eines Enkels des guten Königs René von der Provence, mit denselben prächtigen, als Relief behandelten Umfassungen der Bilder, wie sie der Livre d'heures der Anna von Bretagne aufweist. Die Compositionen haben nun in allen Theilen so viel Aehnlichkeit mit denjenigen des genannten Werkes, daß sie als späteres Product desselben Künstlers aufgefaßt werden können. Ueberaus zart und duftig sind hier die Landschaften behandelt. Architektur und Randleisten bekunden italienischen Einfluß; denn letztere, meisterhaft in Gold und Braun ausgeführt, erinnern zuweilen lebhaft an Andrea Mantegna, auch die darin vorkommenden Pflanzen, Früchte und Edelsteine folgen dem streng symmetrischen Gesetz der Anordnung. Von den prächtigen blauen, grünen, violetten und purpurnen Gründen sich abhebend, gehören diese in ihrer Vereinigung italienischen Geschmacks mit niederländischer Technik gewiß zu den schönsten Producten der Miniaturkunst[4]. Von den historischen Bildern wären als besonders ansprechend die Geburt Christi, mit sehr wirkungsvoller Beleuchtung; Anbetung der Könige, mit aufdämmerndem Morgenroth; Abnahme Christi vom Kreuz, bei

---

[1] Lat. Nr. 920. Facsimilirt von Curmer, Paris 1861. Vgl. Le Roux de Lincy, Vie de la reine Anne de Bretagne. [2] Abbild. bei Dibdin, A bibl. Tour, II, 190.
[3] Paris, Bibl. nat. lat. n. 10532. [4] Waagen a. a. O. S. 387.

glühendem Abendlicht, und Beisetzung hervorzuheben, während bei der Darstellung des Kindermordes und der Verspottung Christi gemäßigte Auffassung der traurigen Scenen künstlerische Wirkung sichert.

Der bildliche Schmuck anderer Manuscripte steht in mancher Beziehung vermittelnd zwischen dem aus der Schule des Foucquet und der eben betrachteten Richtung; in anderen Werken ist er mehr als beide von niederländischer Kunst beeinflußt.

Die Vorliebe für jene prächtigen Werke der Miniaturmalerei erhielt sich sogar bis weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein, wo die steigende Macht des Buchdrucks, des Holzschnittes und Kupferstiches ihr Einhalt gebietet. Aber noch Franz I. hatte seinen Enlumineur, Robinet, und 1556, unter Heinrich II., erhält Marcial Gallant Zahlung für Bücher mit Historien[1]. Durch Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto wird dann der Einfluß italienischer Renaissance in Frankreich immer bedeutender, und die nationale Tradition der Schulen erlischt, während die religiöse Idee, als eigentliches Lebenselement der Miniatur, durch den classischen Materialismus überwuchert und schließlich ganz verdrängt wird.

Für Beurtheilung der höheren Malerei jener Epoche in Frankreich steht uns nicht ein ebenso reiches Material zu Gebote, wie für die Illuminirkunst, ja es fehlen selbst archivalische Notizen. Sicher hatte die flandrische Richtung hier einen vorwiegenden Einfluß, dafür sprechen wenigstens die dem König René von Anjou (1408—1480), dem bekannten phantastischen Protector aller schönen Künste in der heiteren Provence, durch Tradition zugeschriebenen Bilder. Daß er selbst in flandrischer Weise malte, die er als Gefangener Philipps des Guten in Dijon kennen gelernt hatte, behauptet der Neapolitaner Summonzio[2]; ein an ‚Maistre Jehanot de Flament' gerichteter Brief König René's, worin er um zwei Malergesellen bittet, für die er viel Arbeit habe[3], scheint die Ansicht zu unterstützen, daß der König selbst die Malerei ausübte. Von den ihm zugeschriebenen Werken[4] ist das berühmte Triptychon in der Kathedrale zu Aix mit fast lebensgroßen Figuren das bedeutendste. Auf der mittleren Tafel sehen wir Moses vor dem brennenden Dornbusch[5], letzteren als Symbol der Immaculata gedacht und durch Beischrift erklärt. Der von Flammen umgebene Busch trägt die sitzende Gestalt der Jungfrau mit dem Kinde, während im Vordergrunde Moses, bei seiner Heerde gelagert und die

---

[1] De Laborde l. c. p. 196. 305. 750.

[2] Brief Summonzio's bei Puccini, Memorie di Antonello degli Antonj, Firenze 1809. Vgl. A. Giry, Notes sur l'influence artistique du roi René, Paris 1875.

[3] Archives de l'art franç. Docum., V, 213. Ruelens zu Crowe & Cav. p. CLVIII.

[4] Umrisse der dem König zugeschriebenen Bilder bei Quatrebarbes, Oeuvres complètes du roi René, Angers 1835. Vgl. Passavant im Kunstblatt, 1843, Nr. 57, und Lecoy de la Marche, Le roi René etc., Paris 1875.

[5] Abbild. bei Agincourt, Peinture, pl. 166, und E. Müntz, La Renaiss. etc., p. 484.

Augen vor dem Lichte schützend, vom Engel gemahnt, sich der Schuhe entledigt. Im Hintergrund landschaftliche Ferne mit einer Stadt. Ein gotisches Portal umrahmt diese Composition, während oben Gott Vater, von Engeln begleitet, herunterschaut. Auf den Flügeln sehen wir König René und seine zweite Gemahlin, Johanna von Laval, beide knieend und von je drei Schutzheiligen begleitet; auf den Außenseiten die Verkündigung, grau in Grau, wie Plastik behandelt. Der Name des Meisters ist Nicolas Froment von Avignon, der mehrfach im Dienste des Königs vorkommt und für das genannte Bild innerhalb der Jahre 1475 — 1476 eine Restzahlung von 70 Gulden empfängt[1]. Einem zweiten Triptychon von demselben Meister, als ‚opus Nicolai Frumenti' bezeichnet, begegnen wir in den Uffizien[2]. Es trägt unverkennbar niederländischen Typus an sich und stellt in der Mitte die Erweckung des Lazarus, auf den Flügeln die Salbung Christi durch Magdalena, und Martha bei Christus vor. Ein weiteres, dem König René zugeschriebenes Altarblatt[3] zeigt oben die Krönung Mariä, unten, in phantastischer Symbolik und kleineren Verhältnissen, die zum Himmel oder zur Hölle führenden Wege mit ihren verschiedenen Stationen. Auch das Motiv des brennenden Dornbusches kommt wieder vor, übrigens ist Composition und Ausführung schwächer, als auf dem Bilde von Aix. Andere hier und da in Frankreich zerstreute Bilder aus dem fünfzehnten und dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts tragen nicht minder flandrischen Charakter an sich, während das französische Element sich durch schlanke, zierliche Formen und Gesten offenbart. Tafelbilder sind nur wenige noch übrig, so im Museum des Hôtel Cluny zu Paris eine Darstellung der Krönung Ludwigs XII.; in der Kirche S. Maximin ein großes Altarwerk, mit der Kreuzigung als Hauptmotiv und 16 kleineren Scenen aus der Passion in Medaillons[4]. Wandgemälde finden sich in der Krypta der Kathedrale von Verdun; in der Kirche S. Etienne du Mont zu Paris[5]; in einer Sacristei der Kathedrale von Puy, und an anderen Orten. Das letztgenannte Monument, einer der bedeutendsten Ueberreste altfranzösischer Wandmalerei, ist erst im Jahre 1850 unter der Tünche hervorgetreten[6]; wir sehen hier vier Gestalten der sieben freien Künste thronend, jede begleitet von einem bedeutenden Vertreter derselben, die Grammatik von Priscian, die Logik von Aristoteles, die Rhetorik von Cicero, die Musik von Tubalkain. Nach Stil und Charakter der Inschriften möchte es dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts angehören.

---

[1] Michiels, L'art flamand dans l'est et le midi de la France, Paris 1877, p. 539.

[2] Von Burckhardt im Cicerone irrthümlich als Werk eines Deutschen, Nicolaus Korn, bezeichnet. Die Typen auf diesem Bilde sind häßlich. Datirt 1461.

[3] Jetzt im Hospital zu Villeneuve bei Avignon. Abbild. bei Quatrebarbes.

[4] Bulletin du comité historique II, 68; III, 233. 344; IV, 431; V, 512. Vgl. Schnaase VIII, 325.

[5] Organ für christl. Kunst XII, 17. [6] Annal. archéol. X, 287.

B. Spanien.

Durch den Einfluß maurischer Cultur auf die blühendsten und schönsten Reiche der pyrenäischen Halbinsel war bis zum fünfzehnten Jahrhundert die Entwicklung der Malerei, als einer dem besonderen Ausdruck christlicher Ideen förderlichen Culturmacht, zurückgehalten worden. Erst als der Islam vor den Waffen christlicher Herrscher zu weichen begann, trat diese Kunst in ihre Rechte[1]. Italienische Maler, wie Gherardo Starnina, Dello Delli, hatten, jener im vierzehnten, dieser im fünfzehnten Jahrhundert, in Spanien mehrere Jahre zugebracht und Schüler gebildet, dann kam Jan van Eyck 1428 als Gesandter Philipps von Burgund nach Portugal. Werke flämischer Künstler, so des Rogier van der Weyden und Petrus Cristus, befanden sich in spanischen Kirchen, von denen ein nicht geringer Einfluß auf die Entwicklung der dortigen Malerei bemerklich wird. Immerhin lassen die Miniaturen jenen nationalen spanischen Typus erkennen, in dem scharfer Realismus mit religiöser Andachtsglut sich verbindet. Bei Murillo und Velasquez kommt dieser eigenartige Zug in höchster malerischer Pracht zur Entfaltung, artet aber auch einerseits ins Unschöne, andererseits in hohles Pathos aus. Das spanische Colorit ist, dem ernsten Volkscharakter entsprechend, dunkel, mit brauner, tiefer Schattirung, ohne die zarteren Uebergänge von Licht und Schatten, in dieser Epoche durch reichliche Vergoldung unterstützt. Länger wie in jedem anderen Lande bewahrt die spanische Malerei ihren religiösen, streng kirchlichen Charakter und hält sich fern von dem eigentlichen Bacchanal der ausartenden Renaissance; ein Umstand, der nicht sowohl im ernsten Nationalcharakter, als in dem Einfluß der spanischen Inquisition und der kirchlichen Aufsicht Erklärung findet. Miniaturwerke aus dem fünfzehnten Jahrhundert trifft man in der Bibliothek der Kathedrale zu Sevilla, so jenes Pontificale, welches 1390 im Auftrage des Bischofs Don Juan von Calochorra begonnen, aber erst später vollendet wurde, da es mit dem Wappen des 1473 gestorbenen Erzbischofs von Sevilla, Don Alonso Fonseca, ausgestattet ist[2]. Die Miniaturen sind im Stil der niederländisch-französischen Kunstrichtung, und zwar des vierzehnten Jahrhunderts, auf buntgemusterten Hintergründen entworfen. Die größeren Bilder, der thronende Heiland in einer Mandorla, mit lichtem Haar und goldener Krone, von den Evangelisten umgeben, dann die Kreuzigung, mit einer die übrigen Personen an Größe weit überragenden

---

[1] Vgl. für das Folgende: Ponz, Viage de España, 1772. Conca, Descrizione della Spagna, in cui spezialmente si dà notizie delle cose spettanti alle belle arti, Parma 1793. Bermudez, Diccionario historico de los mas illustres professores de las bellas artes in España, Madrid 1800. H. Florez, España Sagrada, Madr. 1747.

[2] Passavant, Die christl. Kunst in Spanien, S. 57 f. Waagen in v. Zahns Jahrbuch, II, 2. H. Lücke ebenda Bd. I, II und V.

Christusfigur, lassen ältere Motive erkennen. Das Missale des Cardinals Mendoza († 1495) enthält Miniaturen, welche in Behandlung der Gewänder und Architektur niederländischen Einfluß verrathen, während die Köpfe dem spanischen Typus angehören. Ein Hauptblatt, die Kreuzigung, mit zwei kleineren, begleitenden Scenen, zeigt reiche architektonische Umfassung, nebst Statuen der Evangelisten unter gotischen Baldachinen, wie sie nur in Spanien üblich sind. Drei weitere Miniaturen entstammen einer geringeren Hand, die siebente umfaßt ein Rahmen aus Blumen, Insecten und Vögeln auf Goldgrund, allerdings ohne den Reiz niederländischer Sauberkeit und Farbenfrische.

Näher der italienischen Behandlungsweise stehen die Miniaturen im Missale des Cardinals Ximenes de Cisneros († 1517), derselben Bibliothek angehörig. Auch hier ist eine Kreuzigung, und zwar mit sprechendem Ausdruck seelischen Lebens und spanischen Typen, aber in sehr harter Zeichnung entworfen. Unter den Missalen daselbst wären Nr. 65 zu nennen — mit einer sich wiederholenden Darstellung des Thurmes der Kathedrale von Sevilla — und Nr. 89, mit einem schönen Motiv der Verkündigung. Der Escorial besitzt ein spanisches Manuscript ‚Cattilla y Dina Diversos fablos morales', im fünfzehnten Jahrhundert nach einem älteren Manuscript verfaßt, und mit geistreich behandelten Federzeichnungen ausgestattet. Die ‚Monteria', oder das Jagdbuch, in der königlichen Bibliothek zu Madrid, zeigt wiederum niederländischen Stil der Miniaturen. Eigenthümlich ist hier der gedämpfte Ton der Landschaften, wie er sich bei späteren Werken findet. Werthvoller sind die Illustrationen in einem der Grabkapelle zu Granada angehörigen Missale, welches Florez für die Königin Isabella 1496 anfertigte. Das Hauptblatt stellt auch hier die Kreuzigung dar.

Die Wand- und Tafelmalerei Spaniens läßt nicht minder Einflüsse des italienischen und französischen Stils wahrnehmen. Zu den bedeutendsten Monumenten sind hier in der Kathedrale von Toledo die Wandgemälde der Capella S. Blas zu rechnen, noch ganz im älteren italienischen Stil entworfen, dann das letzte Gericht, am Chor der alten Kathedrale zu Salamanca, und die 55 kleineren Tafeln ebendaselbst, welche in Tempera auf Goldgrund einen Cyklus aus dem Leben Christi und Mariä vorführen, mit der Ausgießung des Heiligen Geistes und der Krönung Mariä schließend. Die etwas derbe und harte Ausführung, der bräunliche Ton in den Schatten, das viele Gold sind spanischen Ursprungs, während der Stil des Ganzen doch an Fra Angelico erinnert. Die Compositionen sind verständig, die Motive klar und lebensvoll, der Ausdruck sprechend, die Gewandung zwar hart, aber breit und naturgemäß. Ein zweites Denkmal historischer Malerei besitzt eine der Kapellen des reich ausgestatteten Klosterhofes der Kathedrale von Barcelona. Das Hauptbild jenes großen Altarwerkes oder Retablos sind zwei thronende Bischöfe, edel im Ausdruck und vornehm in der Gewandung, der eine ist

S. Martinus, dessen Legende in kleineren Scenen beifolgt. Dem Costüm nach, welches sich auch auf bronzenen Grabplatten desselben Klosterhofes wiederfindet, dürfte dieser Retablo der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Eine andere Kapelle daselbst, jene mit dem Taufstein, enthält eine große Tafel mit der Verklärung auf Tabor, welche der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören muß. Die Auffassung ist eigenartig, denn Christus sitzt, in der Hand die Weltkugel, auf flammendem Gewölk, neben ihm befinden sich Moses und Elias, darüber Gott Vater thronend, unten sieht man die drei schlafenden Jünger. Der Florentiner Schule verwandt ist auch die Tafel mit den hll. Bartholomäus und Rosalia in der Mitte, auf gemustertem Goldgrunde. Daß diese Auffassung in Spanien noch bis zum sechzehnten Jahrhundert hin üblich war, ersehen wir aus dem Retablo der hll. Cosmas und Damianus im selben Kreuzgang, welcher erst um 1519 gestiftet ist. Als früheste datirte Wandmalerei im Stile der van Eyck nennt Passavant[1] vier schwebende Engel in einer Grabnische desselben Kreuzganges zu Barcelona. Derselben Richtung gehört auch das Bild der thronenden Madonna mit Kind und Verehrern in der S. Michaelskirche daselbst an, mit der Jahreszahl 1445 versehen.

Auch in Andalusien verbreitete sich der Einfluß der Niederländer. Die früheste Spur davon ergibt sich bei Juan Sanchez de Castro in Sevilla, von dem ein hl. Christophorus, aus dem Jahre 1484, in der Kirche S. Julian zu Sevilla erhalten ist, während der von Bermudez noch im Jahre 1800 bemerkte Retablo in der Kapelle S. Joseph, der Kathedrale zu Sevilla, verloren ging. Eigenthümlich berührt auf dem Bilde S. Christophs, daß sich viele zwergartige Pilger dem Riesen an den Gürtel gehängt haben und so neben dem Christkinde durch den Fluß geschleppt werden. Was Francisco Pacheco übrigens von einem Bilde der Verkündigung in S. Isidoro del Campo zu Santiponce tadelt, daß Sanchez Maria mit Rosenkranz und den Engel im Priestermantel dargestellt habe, würde abermals auf niederländische Manier hindeuten[2]. Der bekannteste Schüler des Sanchez war Juan Nuñez, welcher 1480 für die große Sacristei der Kathedrale zu Sevilla ein Altarblatt malte, welches jetzt verschollen ist. Die Mitte desselben nahm Johannes der Täufer ein, zu den Seiten standen die Erzengel Michael und Gabriel, letzterer mit Flügeln von Pfauenfedern. Diese Kirche besitzt nur noch ein kleines Bild jenes Künstlers in der Kapelle S. Anna, eine Pietà mit dem Donator, begleitet von S. Michael und rechts S. Laurentius[3]. Das obere Bildchen trägt die Inschrift: ‚Juan Nuñes lo pinto.' Selbst die Landschaft ist hier flämisch, aber nicht so fein oder so harmonisch gestimmt, wie die besseren Werke jener Schule. Nuñez lebte noch 1507.

[1] Die christl. Kunst in Spanien, S. 75.

[2] Arte de la pintura, Sevilla 1649. Vgl. Fiorillo, Spanien, IV, 56.

[3] Abbild. bei Woltmann, Malerei, II, 356. Die Christusfigur ist hölzern und dürftig.

Der eigentliche Vertreter der niederländischen Richtung ist Fernando Gallegos aus Salamanca, dessen Madonna in der Kathedrale daselbst mit dem Bilde des Petrus Cristus im Städel'schen Institut viel Gemeinsames besitzt. Maria, thronend, hält das nur leicht bekleidete Kind auf dem linken Knie, ihm eine weiße Rose darbietend, wonach es die Hände ausstreckt. Auf dem Boden die Inschrift: ‚Fernãdus Galecus.' Weder Maria noch Christus sind schön zu nennen. Die Schatten des Fleisches haben einen bräunlichen Ton, das Roth des Mantels und das Blau des Gewandes wirken kräftig. Das Seitenbild links zeigt den Apostel Andreas mit würdigem Antlitz, Buch und Kreuz haltend; rechts S. Christophorus. Das Nackte ist zwar mager, aber nicht eckig gezeichnet. In Salamanca befanden sich ehedem noch mehrere Altarblätter des Malers, deren Ponz Erwähnung thut. Palomino sah im Kreuzgang der Kathedrale noch ein vorzügliches Martyrium des hl. Ignatius, und auch das Hauptaltarblatt der Universitätskapelle war von ihm gefertigt, wie aus Bermudez zu ersehen ist. Eines der Hauptwerke jenes Malers befindet sich in der Kapelle des Cardinals Mella, der Kathedrale von Zamora angehörig, ein um 1470 entstandener Retablo aus sechs Tafeln. Zwei Bilder des Gallegos finden wir in der Akademie zu Valladolid, Bischöfe in halber Lebensgröße, dort dem Albrecht Dürer zugeschrieben.

Einer der besten Maler jener Zeit, besonders wegen seiner Bildnisse am Hofe Ferdinands und Isabella's hochangesehen, war Antonio del Rincon aus Granada (1446—1500)[1]. Von seinen Werken ist keines erhalten. Berühmt war der Retablo des Hauptaltares in der Kirche zu Robledo de Chavela, wo man auf 17 Tafeln das Leben Mariä, als Hauptbild ihre Himmelfahrt, geschildert sah. Passavant vermuthet, daß der große Altar in der Dominikanerkirche S. Thomas zu Avila ein Werk dieses Malers gewesen, da keiner höher stand am Hofe als er, und die Kirche zugleich jenes schöne Grabmal enthält, welches Ferdinand und Isabella ihrem einzigen Sohne Don Juan errichten ließen, der 1497 noch jung gestorben ist.

Von Pedro de Cordova hat sich in der Moschee seiner Vaterstadt ein Bild erhalten, welches er 1475 für Don Diego de Castro, einen Geistlichen, malte. Es stellt die Verkündigung dar und ist etwas flach in der Modellation, doch sind die Köpfe gut gezeichnet[2].

Bedeutender erscheint ein Retablo in der Kapelle Santiago der Kathedrale zu Toledo, gestiftet 1498 von Donna Maria de Luna und gemalt durch Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora. Die Mitte des Altarwerkes nimmt eine bemalte Holzfigur des hl. Jacobus ein; die 14 Gemälde stellen Scenen aus der Leidensgeschichte, Apostel, Bischöfe und Martyrer dar. In der Malerei zeigt sich niederländisches

[1] Palomino Velasco, El museo pintorico y escala optica, Madrid 1715—1720.
[2] Inschrift bei Passavant S. 84.

Element mit spanischem vereinigt, Härte der Zeichnung und Starrheit der Gesichtszüge.

Zur Kenntniß der Malerei in Toledo ist der Winter-Kapitelsaal der Kathedrale wichtig. Hier soll Pedro Berruguete, der Vater des berühmten Alfonso, gemalt haben, von dem Bermudez urkundliche Nachrichten gesammelt hat. Hervorragendes leistete sein Zeitgenosse Juan de Borgoña, der im Kapitelsaal einen Cyklus von Wandbildern aus dem Marienleben fertigte. Cardinal Cisneros ließ von ihm auch die Bildnisse der Erzbischöfe nach den in der Kathedrale befindlichen Mustern ausführen, ein treffliches Werk voll gediegener Charakteristik. Die späteren Brustbilder sind jedoch von anderen Malern und geringeren Werthes. Passavant meint [1], daß in jenem Saal namentlich drei Darstellungen aus der Leidensgeschichte und das letzte Gericht an der Eingangswand von einem schwächeren Künstler herrührten, als der übrige größere Theil der Wandbilder, und zwar von demselben, welcher die geringeren Arbeiten des Retablo fertigte, nämlich Pedro Berruguete. Da Bermudez von diesem Maler nach 1500 keine urkundliche Nachricht mehr fand, glaubte er ihn wohl mit Recht nach diesem Jahre gestorben. 1508 übertrug dann der Cardinal Francisco Ximenes de Cisneros die Vollendung dem Juan de Borgoña. Nach dem ursprünglichen Plane scheint es, daß das Leben Christi an den Wänden dargestellt werden sollte, Juan aber benützte die neun übrigen Felder zum Marienleben mit folgenden Motiven: Joachim und Anna; Geburt Mariä; Eintritt in den Tempel; Verkündigung; Heimsuchung; Darstellung im Tempel; Tod; Himmelfahrt, nebst Uebergabe der Casula an S. Ildefonso. In den Portraits der Erzbischöfe zeigt sich eine Anlehnung an italienische Vorbilder, sie sind übrigens nicht in reinem Fresco gemalt, sondern mit Tempera übergangen und reich mit Gold verziert, was bei den historischen Compositionen nicht der Fall ist. Das wohl von Pedro Berruguete ausgeführte große Fresco des letzten Gerichts zeigt den Weltenrichter auf dem Regenbogen, zu den Seiten Maria und Johannes, dann die Apostel und über ihnen die Chöre der Engel. Die Verdammten sind nach ihren Lastern gruppirt, unter ihnen befinden sich viele gut und ausdrucksvoll charakterisirte Gestalten, augenscheinlich aber war das Talent des Malers doch dem schwierigen Objecte nicht gewachsen. Die Wirkung jener Malereien wird durch die maurische Decke des Saales mit ihren vergoldeten Rosetten nicht wenig gehoben. Hier besitzt Spanien in der That einen der Bibliothek in Siena mit Pinturicchio's Werken vergleichbaren Prachtraum echt nationalen, vornehmen Charakters.

Nach Sevilla wurde 1508 Alexo Fernandez berufen, um für die Sacristei des Chores den Retablo mit drei Bildern zu versehen: Joachim und Anna, Geburt Mariä, und Reinigung, Werke, von denen Passavant ‚schöne

[1] A. a. O. S. 88 f.

Köpfe, großartige Anordnung der Gewänder mit zwar eckig gebrochenen Falten, aber mehr in florentinischer als deutscher Art, und den kräftigen Ton' hervorhebt [1]. Alexo hatte einen Bruder, Jorge Fernandez, der als Bildhauer thätig war; auch ist Pedro Fernandez de Guadelupe zu nennen, der für die Kathedrale von Sevilla 1526 mehrere Tafeln ausführte, als Hauptbild eine Pietà von guter Zeichnung, deren gesättigter Farbenton und ernste Haltung an die ferraresische Manier des Costa erinnern.

C. Malerei in Portugal.

Während in Spanien die niederländische Schule, so ansehnlich die Summe ihrer Werke sich ausnehmen mag, doch nur sporadisch vorkommt zwischen anderen, herrschte sie in Portugal unangefochten. Der Name eines wenigstens in seiner Provinz gefeierten Malers Vasco kommt bereits in einem handschriftlichen Werk des Jahres 1630 vor, das früheste Zeugniß für seine Bedeutung. P. Guarienti, der 1733 nach Portugal kam, fand Gemälde Vasco's durch das ganze Reich verbreitet; alle königlichen Häuser, Klöster und Kirchen aus königlicher Stiftung seien voll davon [2], er muß also vornehmlich im Dienste des Hofes gestanden haben. Es ist nun zu unterscheiden zwischen den von echten Niederländern gemalten Tafeln, sei es auf Bestellung in ihrer Heimat, sei es von eingewanderten und naturalisirten Autoren an Ort und Stelle, und den von Portugiesen, welche sich in den Niederlanden gebildet haben. Auch die Maler niederländischer Schulung gehören zumeist der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Damit soll jedoch nicht behauptet werden, daß die flämische Weise erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nach Portugal gekommen sei. Die großen Kirchen älteren Stils sind ohne Zweifel mit Wand- und Glasgemälden, später auch mit gemalten Altarwerken ausgestattet worden; in Batalha sieht man noch Reste solcher gotischen Gewölbemalereien [3]. Alte Nachrichten weisen besonders auf Bildnißmaler des Hofes. Auch an Trag- und Reisealtären der van Eyck'schen Schule wird es bei den engeren Beziehungen des portugiesischen zum burgundischen Hofe nicht gemangelt haben. Lord Heyterbury fand zu Lissabon das Täfelchen der Stigmatisation des hl. Franciscus von Jan van Eyck, und auf der Ausstellung von 1882 sah man eine dem Stil Rogiers verwandte Darstellung der Messe S. Gregors; die 13 Heiligen, darunter Isabella von Portugal, hatten ihre Namen in goldenen portugiesischen Lettern beigeschrieben.

Die Handelsbeziehungen zwischen Flandern und Portugal waren alt: schon 1386 bauten die Portugiesen in Brügge ihre Lonja. Von den Factoren

[1] A. a. O. S. 86. Einige Bilder des Fernandez in Cordova beschreibt Pablo de Cespedes, De la Comparacion de la antigua y moderna pintura. Vgl. Fiorillo a. a. O. S. 64. [2] Er setzt ihn um das Jahr 1480.

[3] Vgl. C. Justi, Die portugiesische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XI, 137 ff.

und Kaufherren, die seit Entdeckung des Seeweges nach Ostindien und der Gründung der portugiesischen Factorei in Antwerpen wohnten (1503), hat uns Dürer in seinem Tagebuch berichtet. 1504 trat ein Portugiese als Lehrling bei Quinten Massys ein; in demselben Jahre Symon Portugalois bei Goswin van der Weyden, 1522 Affonso Castro bei demselben[1].

Ein eifriger Forscher, der Graf A. Raczynski, hat sich bemüht, die Werke der Lissaboner Schule nach Herkunft, Eigenschaften und etwaigen Beziehungen auseinanderzuhalten und zu classificiren[2]. Obgleich dieselben nun in überwiegender Mehrzahl erst im sechzehnten Jahrhundert entstanden sind, vertreten sie doch wesentlich die ältere niederländische Kunstrichtung.

Neben der Lissaboner Schule ist die von Vizeu zu beachten, welcher der Engländer J. C. Robinson näherzutreten[3] versucht hat. Von frühen Arbeiten dürften hier die 14 Tafeln im Kapitelsaal der dortigen Kathedrale zu nennen sein, vermuthlich Theile eines Retablo mit Darstellungen aus dem Leben Christi, die in ihrer leuchtenden Farbenpracht und sorgfältigen Behandlung an die besten Werke der niederländischen Malerei erinnern. Etwas später als diese vor 1520 entstandenen Werke scheint das bei José Pereira in Vizeu befindliche Triptychon zu sein, an dem Robinson den Namen Vasco Fernandez entdeckte, und dessen Hauptmotiv die Kreuzigung bildet, während die Seitentafeln den hl. Franciscus in Ekstase und die Predigt des hl. Antonius an die Fische darstellen. Ihm folgt Velasco, von dem in der Kreuzkirche zu Coimbra eine Ausgießung des Heiligen Geistes vorhanden ist, welche Anhaltspunkte bietet, demselben auch eine große Kreuzigung in einer Kapelle neben der Kathedrale und mehrere Tafeln in der Sacristei derselben zuzuweisen. Aus all diesen Werken spricht uns die gewissenhafte Treue der älteren Niederländer an, der lichtvolle Gesammtton und die verständige, selbst dramatisch lebensvolle Action, wie in der großen Kreuzigung.

Gleichem Stil huldigten auch die Miniaturmaler jener Zeit. So sehen wir in der Chronik Johanns I. von Portugal, der Nationalbibliothek von Madrid angehörig, zahlreiche Illustrationen und Vignetten von sorgfältiger Zeichnung und harmonischer Farbenpracht. Als Illuminator ist Antonio d'Olanda zu nennen, der Vater des Francisco d'Olanda, welcher sich nach seiner Heimkehr aus Italien (1549) bemühte, dem Stil der italienischen Renaissance die Wege zu bahnen und sich bei diesem Unternehmen um die Hilfe des Königs Johann XI. bewarb, dem er einen darauf bezüglichen Kunstbericht präsentirte.

[1] Justi a. a. O. S. 149.

[2] A. Raczynsky, Les arts en Portugal, Paris 1846. Derselbe: Dictionnaire historico-artistique du Portugal, 1847.

[3] J. C. Robinson, The early Portuguese school of painting; Fine Arts Quarterly Review 1866, p. 375—400. Von portugiesischen Autoren: Vasconcellos, Historia da arte em Portugal, Porto 1881.

Sechstes Buch.

Die deutschen Malerschulen des fünfzehnten Jahrhunderts.

Einleitendes.

Durch die Schule der van Eyck hatte sich die niederländische Malerei zu einem wahrhaft nationalen Ausdruck künstlerischen Fühlens und Denkens erhoben, in einer wesentlich der Erforschung des Lebens und seiner Erscheinungsformen zustrebenden Richtung. Diese mächtige Bewegung hatte ihre Reflexe in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, nur Deutschland hielt lange an dem Ueberlieferten fest, begnügte sich nicht mit bloßer Nachfolge jener Kunstweise, sondern ließ dieselbe in Vervollkommnung eigener Ideen und Bedürfnisse wirksam sein. Vergleicht man diese neuere deutsche Richtung mit der älteren idealen, so erscheint es allerdings fraglich, ob sie in Wirklichkeit einen Fortschritt bedeutet, trotz stofflicher Wahrheit und Fülle. An Gleichmaß des Schaffens, Reinheit der Linien und Formen, Anmuth des Körperlichen bleibt sie jedenfalls hinter der älteren Weise zurück. Ein Moment dürfte besonders zur Beurtheilung dieser Renaissanceperiode wichtig sein: Der deutsche Charakter ist von Natur mehr abstractem Denken und kritischem Forschen zugeneigt, eine Anlage, die sich zumal im Kunstleben bemerklich macht. Hier findet auch jene bekannte Thatsache ihre theilweise Erklärung, daß geringere Producte deutscher Malerei viel ungleicher und minderwerthiger ausfallen, als solche der flandrischen, wo die Schule in durchgehender Fähigkeit selbst beim Handwerklichen noch Besseres leistet, während in Deutschland neben tiefer empfundenen Werken eine Unzahl abschreckender, geistloser und roher Bilder vorhanden ist. Das Problem gemüthvoller Auffassung, wie es der deutsche Charakter, seinen Herzensbedürfnissen entsprechend, mit Vorliebe sich zu stellen pflegte, wurde eben nur von wenigen Berufenen gelöst, mußte aber in den Händen bloßer Handwerker zur Caricatur herabsinken. Dazu kommt als weiterer Grund für die Ungleichheit der Kunstproducte, daß nicht, wie in Flandern, prachtliebende Fürsten, städtische Behörden, Gemeinden, Stiftungen,

reiche Klöster und Hospitäler oder wohlhabende Bürger dem Künstler überall aufmunternd und anerkennend entgegentraten. Was hier vornehmlich bestellt wurde, gehörte nur selten dem Idealgebiet, zumeist einfacheren Bedürfnissen an, und die Auftraggeber, Geistliche oder schlichte Bürger, waren auch mit handwerklichen Producten der Malerwerkstatt zufrieden, wenn nur das religiöse Gefühl seine Befriedigung fand. Und dieses suchte besonders in grellen Passionsbildern sein Genügen, in starkem Betonen des Leidensweges Christi, so auch in der Kunst den Grundgedanken der späteren geistigen Bewegung des sechzehnten Jahrhunderts vorbereitend, daß im Glauben an die Genugthuung des Erlösers das menschliche Heil gesichert sei. Man führte sich immer wieder von neuem mit bis zur Caricatur gehender Realistik die Macht des Bösen im Gewande des Häßlichen vor Augen, indem man für die würdigen Formen der edlen, besonders himmlischen Gestalten auf die Phantasie und Tradition der idealen Schule angewiesen blieb; denn die Kenntniß der Naturgesetze war eine mangelhafte, und dies machte sich besonders bei den in Deutschland beliebten größeren Dimensionen der Bilder bemerklich. Auch fehlten tiefer gehende physiologische Studien, die Umgangsformen waren noch wenig ausgebildet, die Charaktere unklar, das Leben voll harter Kämpfe und Gegensätze, an derbe Aeußerungen von Gut und Böse gewöhnt, nicht, wie in Flandern, heiter und durch Feinheit der Sitte schon in gewissem Grade künstlerisch gestaltet. Daher das Schwankende, die schroffe Betonung der Gegensätze in der deutschen Malerei, selbst bei besseren Künstlern, während in Flandern einheitliche Auffassung und harmlose Beobachtung der Dinge den Kunstgebilden einen stetigen Charakter verleiht. Doch fehlt es keineswegs den besseren Malern an Schönheitssinn, ja indem sie sich an ältere, ideale Leistungen anschließen, verstehen sie es auch, in ihren Typen und durch Haltung des Ganzen eine schlichte, ernste, religiöse Wahrheit auszuprägen, welche die Seele mächtig ergreift. Während die niederländische Malerei ihre heiligen Gestalten in prachtvolle Räume und Architekturen oder üppige Landschaften, kurz in ein schönes menschliches Dasein versetzt, zeigt sich die deutsche in ihren besten Werken strenger, ascetischer, bemüht, das Göttliche, Transcendentale von heiterer Lebensfülle zu trennen. Zumal die Kölner Schule bleibt ihrer alten Frömmigkeit lange treu und sucht ihren Heiligen den Reiz höherer Würde zu verleihen, indem sie dieselben trotz ihres farbenprächtigen Modecostüms auf Goldgrund der Zeitlichkeit entrückt und in ihrem Wesen Demuth und fromme Sitte auszuprägen bemüht ist.

Dem deutschen kritischen Geist entsprach mehr die Zeichnung, als die Farbe: der Contur erhielt eine tiefere Bedeutung; man zeichnete mit dem Pinsel, daher die Härte der Umrisse, das Scharfbegrenzte der an sich mageren Formen. Holzschnitt und Kupferstich übertreffen deshalb an Reichthum der Production alle übrigen Länder. Bei einzelnen Meistern erhebt sich wohl das Colorit bis zur Leuchtkraft flandrischer Vorbilder, aber es fehlt doch der

Sinn für den feineren malerischen Reiz, für Duft und Schmelz in der Natur, für den Zauber des Helldunkels. Die deutsche Kunst ist somit fragmentarischer, einseitiger, als die niederländische, selbst in ihren besseren Werken, sie entbehrt des Gleichmaßes und der Besonnenheit, aber sie offenbart auch Schätze des Gemüthslebens, ein mächtiges Ringen nach göttlichem Trost für den Zwiespalt des irdischen Daseins. Und dieser Umstand berührt uns um so mehr in den Originalproducten deutschen Fleißes, wenn wir sehen, wie wenig Ruhm verhältnißmäßig dem strebenden Autor zu theil geworden ist. Mußte doch auch der große Dürer erst im Auslande jene Anerkennung suchen und finden, die seinem Herzen Bedürfniß war! Wie lastete auf Deutschlands Werkstätten der handwerkliche Betrieb mit aller Schwere der Kleinbürgerlichkeit, wie mußten selbst bessere Meister dieser Noth und Prosa des Lebens gegenüber schließlich nachgeben, indem sie die Ausführung der Bestellungen zumeist den Gehilfen überließen, unbekümmert um Werth oder Unwerth solcher Leistungen![1]

Deutschland lernte die flandrische Kunst ziemlich spät kennen, denn während man in Italien schon zu Lebzeiten Johanns van Eyck seinen Werken Anerkennung zollte, wurde hier die Kenntniß jener Schule erst durch die Bilder Rogiers und seiner Werkstatt vermittelt. Allerdings brachte auch das Wandern der Gesellen nach dem benachbarten Flandern jene Technik in bestimmterer Weise zur Geltung, und um die Mitte des Jahrhunderts finden sich schon deutsche Künstler, welche sich dieselbe vollkommen zu eigen gemacht, ja bald darauf ist der Anschluß an die nordische Richtung bis nach entlegenen Orten hin verbreitet. Neben dem Einfluß derselben erhielt sich jedoch ein für die deutsche Malerei bestimmendes Princip: die Beibehaltung der Plastik an den Altarschreinen. Die Schule der van Eyck hatte diese Gemeinschaft aufgelöst, und die Altäre ihrer besten Meister bestehen nur aus gemalten Tafeln. In Deutschland brachte die Kenntniß jener Schule, mit Ausnahme weniger Gegenden, wo man sich enger an sie anschloß, eine erhöhte Bedeutung der Holzsculptur, stärkeres Betonen der menschlichen Körperformen und dies in einem mehr realistischen Sinne zuwege. Hatte man früher sich mit Reliefs begnügt, so füllte man jetzt den Schrein mit fast lebensgroßen Statuen und die Innenseiten der Flügel durch tiefe, gedrängte Compositionen in Schnitzwerk; hatte man in der früheren Epoche einfache, flüssige Linien und Massen mit hellem Colorit in geringem Wechsel vorgezogen, so liebte man jetzt kühne Gegensätze in kraftvollen Tönen, schroffe Ecken und Brüche, besonders im Faltenwurf. Hier wirkt nun die spätgotische Architektur und Decoration mit ihrem verkünstelten Maßwerk, Absetzen und vielfachem Durchschneiden der Linien bestimmend ein, dazu die Neigung zur Phantastik in geschweiftem Ranken-

[1] Vgl. den Contract von Wohlgemut, worin er sich zur Aenderung oder Zurücknahme der etwa ‚ungestalten' Tafeln verpflichtete.

werk heraldischen Charakters, dem ja nur ein malerisches Bedürfniß zu Grunde liegt. Der Stil jener altdeutschen Schnitzwerke ist aber auch durch die reiche Bemalung und Vergoldung mitbestimmt, deren Wirkung durch vielfache Brüche, Ecken und Schlagschatten belebt und gesteigert wurde. Zu dem Schimmern und Prangen malerischer Zuthaten, dem Blitzen des Goldes steht die Brechung und Knickung der Stoffe in engster Beziehung[1]. Somit weist die Sculptur der Malerei ihre Richtung: daher die zunehmende Schärfe der spätgotischen Bilder, die Abhängigkeit derselben von einem der Holzplastik entsprechenden Formalismus. Zu diesen beiden Richtungen, der malerischen, auf Individualisirung gerichteten, und der plastischen, tritt mit einer Rückwirkung auf beide die Kleinkunst des Metallarbeiters, insbesondere jene des Goldschmiedes; denn indem man dem harten Stoff immer reichere, geschmeidigere Ausprägung abgewann, entwickelten sich neue Motive nicht nur für Ornamentik, sondern auch für den körperlichen Organismus, welcher der Malerei und Sculptur größere Fähigkeit vermittelte, zu modelliren, das Räumliche zu betonen[2]. Diese Metalltechnik wird besonders für den Kupferstich anregend und belehrend, der in jener Vervollkommnung, die er durch Schongauer erfahren, hinwiederum die Malerei unterstützt, den inneren Organismus mehr und mehr zu ergründen. Aus den Eigenthümlichkeiten der Metalltechnik erklärt sich auch zum Theil die wachsende Neigung zu geschweiften, gebogenen Formen, welche, den Sinn für eine bestimmte Art rhythmischer Linienführung auf die zeichnende Kunst übertragend, jene eigenthümlich geschwungenen Stellungen hervorbringt, die sich als Anklang des architektonischen Formenprincips darstellen[3]. Besonders an den Stichen Martin Schongauers und anderer Meister, die als Vorbilder für junge Künstler gewiß von bedeutendem Einfluß waren, tritt diese phantastisch gesteigerte Richtung deutlich hervor und verbindet sich hier mit dem anderen Element, dem für die zeichnende Technik nothwendigen Modelliren durch Striche, welches die Empfindung für das Bewegen der körperlichen Oberfläche ausdrückt. Gleichsam als Verschmelzung der plastischen Thätigkeit mit der des Malers versinnlicht dieses auf Licht- und Schattenwirkung gerichtete Zeichnen die organische Structur des Körperlichen in einem Spiel von Linien, welches der antiken und mittelalterlichen Kunst unbekannt geblieben war und von Deutschland aus erst im sechzehnten Jahrhundert in die Zeichnungsweise der Italiener eindringt[4].

A. Die Kölner Schule.

Unter den deutschen Schulen ragte in der Epoche der Gotik durch Tiefe der Auffassung, edles, dichterisches Empfinden, gesteigertes Seelenleben, aufrichtige Frömmigkeit und zartes Colorit die kölnische hervor. Hier ist es

[1] Lübke, Geschichte der Plastik, 1880, S. 684. [2] Vischer, Studien, S. 170 ff.
[3] v. Zahn, Dürers Kunstlehre, Leipzig 1866, S. 36. [4] v. Zahn a. a. O.

Meister Stephan Lochner aus Konstanz, der Maler des berühmten Dombildes, dessen Naturalismus jener Schule die Formvollendung des van Eyck'schen Stiles übermittelt. Nur aus Dürers Notiz im Tagebuch seiner niederländischen Reise wußten wir von einem ‚Meister Steffan', als Urheber jenes vielbesuchten Altares, bis die neueste Forschung aus den Urkunden entnahm[1], daß Meister Stephan Lochner von Konstanz, oder besser, aus der Umgegend jener Stadt gebürtig, Hausbesitzer in Köln geworden sei, zweimal, 1448 und 1451, von der Malerzunft in den Rath berufen wird und während seiner letzten Amtsführung, vor Weihnachten 1457, verstorben ist. Daß dieser Meister, der Autor des Dombildes, mit jenem Stephan Lochner identisch, wäre damit freilich noch nicht bewiesen, muß aber doch als sehr wahrscheinlich gelten, da letzterer als ein zu seiner Zeit besonders angesehener Maler hervorragt[2]. Was nun das Entstehungsjahr des Dombildes anlangt, so ist die Rathhauskapelle, deren Hauptaltar es ausmachte, 1426 gestiftet, das Bild kann also nicht vor dieser Zeit in Auftrag gegeben sein. Manche wollen es aus stilistischen Gründen in die Mitte des Jahrhunderts versetzen, worauf die Trachten allerdings mit Entschiedenheit hinweisen.

Das Motiv dieses berühmten Werkes[3] bildet die Verehrung und Verherrlichung der in Köln besonders geschätzten Heiligen. Auf der Mitteltafel sehen wir die Anbetung der Könige, deren Reliquien der Domschatz bewahrt; auf der rechten Tafel naht S. Ursula an der Spitze ihrer Jungfrauen, auf der anderen Seite führt S. Gereon seine Krieger zur Verehrung herbei, während die Außenseiten eine Verkündigung enthalten.

Die Composition des Mittelbildes zeigt in ihrer heiteren Ruhe und milden Freiheit der Action ein sorgfältiges Abwägen der entsprechenden Massen und Figuren. Der Geist der altkölnischen Schule Meister Wilhelms leuchtet uns aus der holdseligen Mittelgruppe entgegen, in welcher der Maler

---

[1] Merlo, Die Meister der altkölnischen Malerschule, Köln 1852. Dazu Dr. Ennen, Domblatt, 1857, Nr. 102, und 1858, Nr. 159. Letzterer hat durch Vergleichung nachgewiesen, daß der Name nicht ‚Loethener', wie Merlo glaubt, sondern ‚Lochener' zu lesen sei. Derselbe ist zu Meersburg am Bodensee geboren, erwirbt am 27. October 1442 von J. von Kurbeke das Haus Roggendorp zu Köln, nicht weit vom Dome (jetzt Große Budengasse); in der Urkunde erscheint auch der Name seiner Frau Lysbeth. Nach zwei Jahren verkauft der Meister dieses Haus und erwirbt mit Hilfe eines Darlehens ein anderes, größeres in der Pfarre S. Alban. Uebrigens wird sein Geburtsjahr kaum über 1400 hinaus zu verlegen sein, da sich am 14. August 1451 der Rath der Stadt Köln an den zu Meersburg wendet mit dem Ansuchen, den Nachlaß der Eltern Meister Stephans diesem aufzubewahren. Die Eltern scheinen also erst gegen 1450 gestorben zu sein.

[2] Sotzmann im D. Kunstblatt, 1853, Nr. 6. Waagen, Handbuch, I, 157.

[3] Als Dürer, auf der Reise nach den Niederlanden begriffen, 1520 Köln besucht hatte, trug er in sein Tagebuch die Notiz ein: ‚Item hab zwei weiß pfennig geben von der taffel aufzusperren, die meister Steffan in Köln gemacht hat.'

das Höchste seiner Kunst gegeben hat. Aus hoher Region mittelalterlicher Ideale ist die Jungfrau zwar dem Irdischen nähergetreten, volleres Leben pulsirt in ihr und dem mit reizvoller Bewegung segnenden Kinde, aber ein Hauch von Unschuld und Seelenreinheit, eine glaubensinnige Frische umgibt beide. Dazu als Gegensatz der ernste, knieende Greis im reichen Patriciergewande, die Hände andächtig erhoben, während sein jüngerer Gefährte auf der anderen Seite, ebenfalls knieend, ein Prachtgefäß darbietet, und der dritte König, mehr im Hintergrunde, bescheiden seine Gabe opfert. Hinter den Königen naht das Gefolge in freien, wohlgewählten Stellungen, und in der Höhe sieht man schwebende Engel, zierliche Gestalten mit lieblichen Köpfen, wie flatternde Schwalben. Nur Maria trägt ideales Gewand, im übrigen finden wir die gemusterten Stoffe und Trachten jener Zeit, mit edelsteinbesetzten Gürteln, Taschen und Hüten, Pelzwerk und spitzen Schuhen. Das längliche Oval der Gesichtstypen, wie es die alte Kölner Schule liebte, hat sich zu rundlichen Formen gewandelt, die Hände sind kräftiger geworden, die Stellungen fester. Auf dem linken Seitenflügel schreitet S. Gereon heran in ritterlicher Haltung, mit goldener Rüstung und sammtnem Waffenrock, ein Banner in der Hand tragend: seine Züge prägen Treue und Festigkeit aus, seine ganze Erscheinung ist stattlich und prächtig. Einen wirksamen Gegensatz dazu bildet die züchtige und bescheidene Gestalt der hl. Ursula auf dem rechten Flügel; doch ist diese Composition einförmiger durch Häufung von Personen und weniger freie Bewegungen. Die Verkündigung an den Außenseiten, in einfacheren Tönen gehalten, zeigt uns eine in Demuth liebliche Jungfrau, weiß gekleidet, am Betpult knieend. Die kölnische Malerschule verzichtete auf Ausbildung des Räumlichen in dem Sinne wie die flandrische: bürgerlich ist das Zimmer ausgestattet, in dem Maria die Botschaft empfängt; die drei inneren Compositionen haben Goldgrund, nur der Boden ist mit Gräsern und Blumen bedeckt, deren zierliche Behandlung Naturstudium erkennen läßt. Der Vortrag der Malerei hat nicht das Pastose, Gesättigte der van Eyck, doch scheinen Zusätze von Oelfirniß die alte Technik modificirt zu haben. Die Stimmung des Genter Altares prägt sich in keinem zweiten Werke der kölnischen Malerschule aus wie hier.

Andere Bilder stehen diesem Kunstwerk nahe, dürfen also wohl mit dem Autor desselben in Verbindung gebracht werden[1], vornehmlich die Madonna im Priesterseminar zu Köln, ein erst in neuester Zeit entdecktes, großartiges Werk. Maria, eine wahrhaft majestätische Frau von schlanken Verhältnissen, steht vor einem gemusterten Vorhang, den zwei Engel ausbreiten. Auf dem rechten Arm trägt sie das bekleidete Kind, in der Linken hält sie Veilchen. Das Kind neigt sich segnend der in sehr kleinen Proportionen ge-

[1] Was sich dadurch erklären ließe, daß Meister Stephan als junger Gesell bei einem Nachfolger Meister Wilhelms gearbeitet hat.

bildeten, neben der Jungfrau knieenden Stifterin [1] zu, von der ein Spruchband ausgeht. Oben Gott Vater und die Taube des Heiligen Geistes. Das Ganze ist von vornehmer Einfachheit und Würde, noch halb im Geiste der älteren Schule empfunden, frei von allem prunkenden Beiwerk und von wahrer innerer Fülle der Anschauung getragen. Die Köpfe sind schmäler und zierlicher als auf dem Dombilde; nur eine Perlenschnur krönt die hohe Stirn Mariä [2], breit und edel ordnet sich der Faltenzug, in des Kindes Ausdruck und Geberde prägt sich ergreifend das Menschliche und Göttliche zugleich aus.

Das früheste der von Meister Stephan auf uns gelangten Bilder scheint die Madonna im Rosenhag zu sein, ein liebliches kleines Werk, im städtischen Museum zu Köln [3] befindlich. Maria, mit reicher Perlenkrone geschmückt, sitzt hier, das unbekleidete Kind haltend, auf blumigem Rasen vor einer Rosenlaube, von musizirenden und anbetenden, geschäftigen Engeln umringt, während oben Gott Vater herabschaut. Ein zartes Idyll voll mystischer Poesie und paradiesischer Unschuld! Uebrigens weisen die kräftigeren Formen der Mutter und des Kindes schon stark auf die Gruppe des Dombildes hin. Dieser Uebergang von der alten Richtung zur neueren wird auch durch die im Germanischen Museum befindliche Tafel (Nr. 13) genügend charakterisirt, welche den Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes, Magdalena, Barbara und Christophorus vorführt.

Vom Jahre 1447 datirt das Darmstädter Bild, welches eher der Schule als dem Meister angehören möchte. Das Motiv ist die Darstellung im Tempel, eine reiche Composition, mit festlichem Charakter und einer Fülle anmuthiger Kinderköpfe.

Es gibt nun noch eine Anzahl von Bildern, bei denen eine Mitwirkung des Dombildmeisters angenommen worden ist, und die sich durch größere oder geringere Neigung zum Idealen oder zum Realismus unterscheiden. Eine Wiederholung des Dombildes, in kleinerem Maßstabe und mit einigen Veränderungen, zeigt den Einfluß jenes Werkes und die Gleichartigkeit des technischen Verfahrens in der Schule. Zwei größere Altarstücke, aus Heisterbach und Köln (S. Laurentius), sind jetzt zerstreut. Von ersterem bewahrt die Münchener Pinakothek im ersten Cabinet zwei Tafeln, jede mit vier Heiligen,

---

[1] Stifterin war die Aebtissin Elisabeth von Reichenstein, deren Eltern 1402 den Ehebund schlossen. Da sie auf dem Bilde noch sehr jung erscheint, kann dasselbe vor dem Dombilde entstanden sein. Vgl. Organ für christliche Kunst, 1854, S. 178, und 1865, S. 8. Dieses und das Dombild wurden von der Arundel Society in Farbendruck publicirt.

[2] Das Oval des Antlitzes ist etwas voller, als es der Formencanon der alten Schule zuläßt, die Hände sind kräftiger gestaltet. Augenscheinlich ist die Farbe noch Tempera.

[3] Nr. 118. Eine freie Wiederholung (Werkstattbild) in München, Pinakothek, Nr. 5.

das Kölner Museum zwei kleinere, Geißelung und Grablegung[1]. Von dem Altarwerk aus S. Laurentius befindet sich das jüngste Gericht im dortigen Museum[2]: zwölf Tafeln mit Apostelmartyrien besitzt das Städel'sche Institut in Frankfurt, zwei Tafeln die Münchener Pinakothek[3]. Das jüngste Gericht wird von Mosler und Passavant dem Dombildmeister zugeschrieben, doch verräth es andere Principien und ein minderes Schönheitsgefühl, in Darstellung des Körperlichen zwar erweiterte Kenntnisse, aber zugleich einen bedeutenden Schritt zu derberer Realistik hin; denn während die Darstellung der Seligen ganz der in der Kölner Schule üblichen idealen Auffassung ermangelt, offenbart sich in der Schilderung höllischer Scenen ein nicht ermüdendes Talent für das Abschreckende und Henkermäßige. Damit ist einer Richtung Bahn gebrochen, welcher die deutsche Kunst mit Vorliebe nachgeht, sei es bei Schilderung des Leidens Christi, oder der Verdammten im letzten Gericht.

Auch in den Miniaturen hat die Richtung Meister Stephans ihren Ausdruck gefunden. Die Bibliothek zu Darmstadt bewahrt ein kleines Gebetbuch in niederdeutscher Sprache, mit zahlreichen, äußerst feinen Illustrationen, deren landschaftliche Hintergründe, wie Randornamente aus Blumen und Früchten, Kenntniß der van Eyck'schen Schule verrathen, während einzelne Figuren an das Dombild, oder an die Apostelmartyrien in Frankfurt erinnern. Der ewige Kalender beginnt mit dem Jahre 1451, und am Schluß des Werkes findet sich die Zahl 1453 als Termin der Beendigung.

Erst nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts treten die Einflüsse niederländischen Kunstgeistes auf die deutschen Schulen zu Tage. Wie dieser Proceß sich vollzogen hat, ist nicht durch bestimmte Nachrichten festzustellen, sondern aus den Gebräuchen und Sitten der Zunftgenossen zu entnehmen. Wenn wir die Kölner Schreinsbücher prüfen, so findet sich darin eine Anzahl dort ansäßig gewesener Maler verschiedenster Herkunft, welche der Ruhm der Stadt und ihrer Kunst angezogen hatte. Aus Aachen, Lüttich, Wesel, Essen, Konstanz, Memmingen, Heidelberg und Worms kamen sie hergepilgert, und doch wurden in die Schreinsbücher nur solche aufgenommen, die zu den Besitzenden gehörten, während die größere Zahl der Fremden nach überstandener Lehrzeit gewiß der Heimat zustrebte. Ebenso pilgerten deutsche Künstler in die Werkstätten Rogiers van der Weyden zu Brüssel und an andere Orte, um die hochgepriesene flandrische Kunst mit ihrer neuen Technik der Oelmalerei kennen zu lernen. Der niederrheinische Stamm hat zudem die größte Verwandtschaft mit dem flämischen, wie denn auch der in der Schule Meister Stephans sich äußernde Naturalismus, mit seinen vollen, weichen Formen,

---

[1] Köln, Museum, Katalog Nr. 122. 123. Werkstattbilder von ziemlich roher Ausführung.

[2] Köln Nr. 121. [3] München Nr. 3. 4.

seiner Farbenpracht und seinem Behagen am Zeitcostüm dem niederländischen Realismus verwandt ist.

Wie lange der Einfluß Meister Stephans noch kräftig blieb, dafür ist ein von 1458 datirtes Bild im Kölner Museum[1] bezeichnend, welches den Erlöser am Kreuz mit Johannes und Donator vorstellt.

Nur noch geringe derartige Reminiscenzen finden sich dagegen bei dem Meister des Marienlebens, von dem acht Tafeln, sieben in der Münchener Pinakothek[2], und eine in der Londoner Nationalgalerie[3], vorhanden sind. Als stilistisch verwandt kann man dem Maler dann noch folgende Bilder zuweisen: das mit 1463 bezeichnete Altarwerk in der Kirche zu Linz am Rhein, Scenen aus dem Marienleben und der Passion enthaltend; ein zweites Altarstück in der Hospitalkirche zu Cues an der Mosel; eine Beweinung Christi, mit zwei Heiligen und Donator, in Köln[4]; eine Madonna mit S. Bernhard bei Clavé von Bouhaben in Köln; Maria, im Grünen unter Laube, mit drei weiblichen Heiligen, im Berliner Museum[5], woran sich noch einige Werkstattbilder anreihen, wie das Votivbild des Canonicus Bernhard de Reyda[6] in München; eine Krönung Mariä daselbst, und einige Tafeln mit Heiligen zu S. Kunibert in Köln.

Wir haben hier einen Maler vor uns, dessen schlanke, mäßig bewegte, aber ausdrucksvolle Gestalten ihr Vorbild augenscheinlich bei Dierick Bouts gesucht haben und einem feineren Realismus huldigen. Die Landschaft ist reich entwickelt, aber etwas phantastisch, ebenso wie die spätgotischen Architekturen. Das Colorit zeigt in milder Helligkeit ein den Kölnern eigenthümliches Element. Den Anschluß an die niederländische Kunst beweist übrigens noch besonders die Gestalt Mariä in der Scene des Tempelganges, welche Rogiers Dreikönigsaltar[7] entlehnt ist.

Das Altarwerk zu Linz am Rhein, bezeichnet 1463, schließt sich in Zeichnung und Formsprache an die genannten Darstellungen an[8], besonders ist das Motiv der Präsentatio fast das gleiche, wie auf dem Berliner Bilde und in der Münchener Folge. Das Colorit hat zwar nicht den hellen Ton wie die übrigen, dürfte aber durch Uebermalen in seiner Originalität alterirt worden sein. Diesen Werken reiht sich der Altar zu Cues an der Mosel stilistisch an. Er enthält eine Kreuzigung mit Dornenkrönung und Grablegung, nebst je drei Heiligen, und wurde ursprünglich von Nicolaus Cusanus dahin gestiftet, dessen greisenhaftes Portrait angebracht ist. Da dieser 1464,

---

[1] Köln Nr. 147. [2] München Nr. 22—28. [3] London Nr. 706.
[4] Köln Nr. 159. Aus S. Andreas. [5] Berlin Nr. 1235.
[6] München Nr. 34.
[7] Einst in S. Columba zu Köln, jetzt in der Münchener Pinakothek.
[8] Aus der Rathskapelle, wohin es von Tilman Joel, Probst von S. Florian zu Koblenz, einem geborenen Linzer, gestiftet wurde. In den zwanziger Jahren schlecht restaurirt, 1851 von Andreas Müller wiederhergestellt.

dreiundsechzigjährig aus dem Leben schied, dürfte das Bild nicht lange vorher entstanden sein. Die Figuren präsentiren sich auf diesen Motiven etwas spärlich für den Raum, der mit guter Landschaft ausgefüllt ist. Die Handlung wirkt aber recht lebendig, ohne daß, z. B. bei den Schergen der Dornenkrönung, die in der deutschen Kunst übliche Verzerrung sich aufdrängt. Ein im Besitz der Freifrau von Geyr zu Unkel befindlicher Altar zeigt in dem Mittelstück, einer Kreuzigung, Verwandtschaft mit dem Werke zu Cues. Die gewöhnlich vorkommende Gruppe der über das Gewand streitenden Soldaten ist fortgelassen.

Die Beweinung Christi, mit zwei Heiligen und Donator, auf dem Rahmen das Todesjahr des Gerardus de Monte, 1480, zeigend, stammt aus S. Andreas in Köln und befindet sich jetzt im dortigen Museum [1]. Die Composition präsentirt sich edel und würdevoll in ihrem pyramidalen Aufbau und gehört zu den besten, wirkungsvollsten Leistungen der deutschen Malerei jener Zeit. Die charakteristischen Züge des Meisters finden sich dann noch in einigen Altartafeln des Germanischen Museums zu Nürnberg wieder, so in der 1492 gestifteten Anbetung der Könige, und in den Flügeln eines größeren Werkes mit dem Tempelgang und dem Tode Mariä [2].

Nicht so fein und gewählt als die Darstellungen des Meisters vom Marienleben sind die des Autors der Lyversberg'schen Passion. Diese Folge von acht Tafeln mit Passionsscenen befand sich einst in der Sammlung Lyversberg zu Köln und gehört jetzt dem dortigen Museum an [3]. Auch hier ist ein Anlehnen an die Niederländer, besonders an Dierick Bouts, ersichtlich. Von letzterem hat der Autor die Schmächtigkeit der Figuren [4] und die Hände; auch die Landschaft ergibt deutliche Beziehungen zu jenem Meister, während das Colorit in seiner Helligkeit und die herausgebauten Stirnen, besonders aber die weiblichen Typen das kölnische Element verrathen. Augenscheinlich besitzt der Maler genug selbständige Eigenschaften, von denen einige der ganzen Schule gemeinsam sind, andererseits ist seine Beziehung zu Bouts eine so nahe, daß man wohl denken kann, er habe Löwen besucht, die nächstgelegene der damaligen Stätten niederländischer Malerei. Dieser Meister der Passion wurde zuerst durch die Brüder Boisserée aufgestellt, in deren Sammlung er ziemlich reich vertreten war.

Fassen wir die Charakteristica desselben zusammen, so finden wir, wie schon gesagt, schmächtige Körper, ausdrucksvolle Züge, ziemlich lebhafte, aber

---

[1] Köln Nr. 159. [2] Nürnberg Nr. 26—28.

[3] Köln Nr. 151—158. Vgl. Lübke, D. Kunstblatt, 1855. Passavant, Kunstreise, S. 418. Besonders wichtig die auf vergleichenden Studien fußende Arbeit von A. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500, Bonn 1880.

[4] Die Proportionen sind kürzer, als auf den Bildern des Meisters vom Marienleben. Die Modellirung ist eingehend, die Technik Oel.

eckige Bewegung, in der Haltung ruhiger Figuren Würde und eine gewisse Großartigkeit ausgeprägt, ohne jedoch bei den edleren Charakteren die Tiefe jenes unbekannten Autors zu erreichen. Auch ist er fähig, dramatisch zu erzählen, aber seine Charakteristik bleibt hinter der des Meisters vom Marienleben zurück, ja die Häßlichkeit seiner Modelle, so bei den Aposteln, besonders aber bei den Schergen, wird zuweilen abstoßend. Das Colorit erscheint durchgehends lebhafter, der Fleischton röthlicher, als auf den Bildern des Unbekannten in München. An ein Schulverhältniß beider Maler wäre schwerlich zu denken, eher, daß sie beide gleichzeitig gearbeitet haben.

Dem Autor des Münchener Marienlebens nähert sich in der milderen und gewählteren Auffassung jener von der Verherrlichung Mariä[1]: Die Jungfrau sitzt mit dem Kinde auf einem von Engeln getragenen Throne, zu den Seiten Gott Vater und der Heilige Geist. In der Landschaft unten das Lamm, dessen Blut in den Kelch fließt, dazu Heilige. Die Darstellung erinnert etwas an den Genter Altar. In großen symmetrischen Gruppen baut die Composition sich auf, die Proportionen sind aber etwas kurz, die Bewegung ist freier als bei dem Meister der Lyversberg'schen Passion, die Modellirung derb, mit Conturen; besondere Lebhaftigkeit spricht sich in den etwas plumpen Händen aus. Der milde Geist, der die eigenartig charakterisirten Figuren belebt, steht etwas im Widerspruch zu dem dunklen Colorit und der harten Behandlung, die sich mehr an oberdeutsche Schulen anlehnt. Die phantastischen Formen der Landschaft erinnern lebhaft an das Vorbild des Meisters vom Marienleben. Es werden diesem Autor noch zugeschrieben: in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige; in der Kirche zu S. Goar Kreuzigung, auf den Flügeln Petrus, die Schlüssel empfangend[2].

Der Meister von S. Severin wurde nach zwei Tafeln in der Kirche dieses Heiligen schon von Kugler so benannt. Verwandtschaft mit einem der gleichzeitigen Kölner oder niederländischen Meister läßt sich bei ihm nicht nachweisen, vielmehr bleibt er eine ganz selbständige Natur, energisch, aber auch ohne Sinn für Schönheit und zartere Empfindung. Daher ist der Genuß in Betrachtung seiner Bilder ein durchaus zweifelhafter: die Proportionen sind überlang, die Köpfe hoch und schmal, Augen groß, Gesichtstypus ältlich, das Incarnat röthlich, mit grellen, kalkigen Lichtern, der Auftrag ist glatt und dünn. Am wenigsten genügen seine Madonnen, das steife, hagere Christuskind und die Engel, wie eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln darthut[3], die als Hauptwerk des Malers zu betrachten ist. Es werden ihm dann noch zuertheilt: in Augsburg eine Himmelfahrt Mariä; im Bonner

[1] Vgl. Scheibler a. a. O. S. 44 ff. Kölner Museum Nr. 182. Aus der früheren Brigittenkirche.

[2] Scheibler a. a. O.

[3] Köln Nr. 195.

Provinzialmuseum vier Scenen der Ursulalegende; in München Christus am Oelberg und Beweinung[1]; in Schwerin eine hl. Helena und S. Augustin; zu Köln noch im Museum ein letztes Gericht und eine Madonna mit Heiligen[2]; im Chor von S. Severin S. Helena, Stephanus, Apollonia und Clemens, ruhige, nicht unwürdige Einzelfiguren; im Kensingtonmuseum zu London ein Ursulabild, wahrscheinlich zur Folge in Bonn gehörend; andere Ursulabilder im Musée Cluny zu Paris[3]. In diesen letztgenannten Stücken zeigt sich der Maler etwas freier, zwar noch immer anmuthslos, aber doch eher geneigt, die Jugend zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Aeltere Typen sind noch immer von ausnehmender Häßlichkeit. Die Gestalten werden zuletzt etwas gedrungener, die Köpfe rundlich.

Als ein Meister ohne besondere Originalität und stark beeinflußt von Rogier van der Weyden stellt sich der Autor der sechs Tafeln mit Scenen aus dem Leben des hl. Georg dar[4]. Mit dem Meister der Lyversberg'schen Passion hat er keinen Zusammenhang. Seine Proportionen sind schmächtig, die Köpfe groß, die Hände mager und eckig, Bewegungen ausdrucksvoll, Gewandfalten hart. Auf Brocat und Geräth ist viel Gold verwendet, das Colorit wirkt etwas bunt. Anmuthend ist besonders die Landschaft.

Unabhängig vom Meister der Lyversberg'schen Passion bleibt auch der Autor eines Altares, die Jungfrau unter Baldachin darstellend, mit S. Bruno und Hugo nebst zehn knieenden Karthäusern[5]. Der Charakter dieses Werkes ist von dem des Georgaltares verschieden. Die Köpfe sind rundlich und weich, bei den Hauptfiguren von mildem Ausdruck, während die Portraitköpfe einen derben, schematischen Charakter an sich tragen. Erinnerungen an Meister Stephan sind noch vorhanden.

B. Westfalen.

In dem benachbarten Westfalen bildete sich eine der rheinischen verwandte Kunstrichtung aus. Auch sie ist bemüht, ideale Tradition zu conserviren und mit flandrischer Technik zu vereinigen. Ihren Mittelpunkt besaß die westfälische Malerei zu Soest, wo schon in der vorigen Epoche hervorragende Werke der Tafelmalerei entstanden. An der Wende des vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert ist es hier Meister Konrad von Soest, der eine zahlreiche Schule um sich versammelte. Wir lernen ihn auf einem großen, 1404 bezeichneten Altarwerk in der Kirche zu Nieder-Wildungen als einen Maler kennen, der unter kölnischem Einfluß arbeitet und dem Anmuth wie Linien-

[1] Ersteres von Strixner als Burgkmair lithographirt.
[2] Köln Nr. 183. 184.
[3] Paris Nr. 728—729. Weiteres bei Scheibler a. a. O.
[4] Kölner Museum Nr. 172—176. [5] Köln Nr. 230—232.

schönheit, besonders bei weiblichen Gestalten, nicht fremd sind[1]. Schlanke Proportionen, schmale Schultern und zartgebildete Extremitäten geben in Verbindung mit dem starken Ausbiegen des Körpers und reichlicher Vergoldung den Bildern noch einen rein mittelalterlichen Charakter. Stilistisch mit dem bezeichneten Altar verwandt und dem Meister Konrad zuzuschreiben sind dann: ein Votivbild in der Kapelle S. Nicolaus zu Soest, mit dem hl. Nicolaus und der Stifterfamilie; eine Kreuzigung in der Kirche zu Warendorf; drei Fragmente eines Altars — zwei Passionsscenen und Pfingstfest — in Freckenhorst (Pfarrhaus). Stärkeren Anschluß an die Richtung Meister Wilhelms, besonders in den weiblichen Idealtypen, verrathen die zwei Tafeln, mit je vier Darstellungen aus dem Marienleben, in der Kirche zu Fröndenberg[2], während die buntgemusterten Stoffe und reichliche Vergoldung westfälischen Geschmack bekunden. In anderen Werken ist es schwer, bei sich durchkreuzenden Eigenthümlichkeiten, wie sie oft gleichberechtigt auftreten, die Herkunft eines Bildes zu bestimmen.

Die Verbindung der Stadt Soest mit der Hansa brachte es mit sich, daß Producte der westfälischen Malerschule dorthin verlangt wurden. Darauf weisen die aus der Jacobikirche in Lübeck stammenden, jetzt zu Schwerin befindlichen Reste eines größeren Altarwerkes, und das Diptychon mit vier Motiven aus dem Marienleben, in der gleichnamigen Kirche zu Danzig.

Unter den Nachfolgern Konrads von Soest tritt bis zu dem Meister von Liesborn, in der Mitte des Jahrhunderts, keine die Schule überragende Originalität zu Tage. Der Chronist des Klosters[3] hat uns den Namen des Verfertigers jenes im Jahre 1465 eingeweihten Altares nicht hinterlassen, und man hat aus diesem Schweigen die Folgerung ziehen wollen, daß er ein Conventuale gewesen sei. Wie sich aus den Fragmenten schließen läßt, die zum Theil in die Nationalgalerie nach London gekommen sind, bildete das Hauptmotiv den Gekreuzigten, dessen Blut von schwebenden Engeln in Kelchen aufgefangen wird; daneben je drei Heilige: Maria mit Cosmas und Damianus, andererseits Scholastica und Benedictus. Die vier verlorenen Bilder der inneren Seite stellten, wie man aus der Reihenfolge auf anderen westfälischen Altären schließen will, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest und letztes Gericht dar. Erhalten sind nur der Kopf des Gekreuzigten bis zur Brust, die Halbfiguren der beiden Nebengruppen und einige Engel. Die Flügel bestanden aus je vier kleineren Bildern, von denen Verkündigung und

[1] Auf den Innenseiten vier Motive aus der Jugend des Erlösers, dann solche aus der Passion, Auferstehung, Himmelfahrt, letztes Gericht, auf den Flügeln je zwei Heilige. Die Inschrift ist jetzt erloschen.

[2] Abbildungen in der Publication der Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, Kr. Hamm und Kr. Warendorf.

[3] Chronicon Liesbornense in B. Wittii historia Westphaliae, 1772. Vgl. Nordhoff, Die Chroniken des Klosters Liesborn, Münster 1866.

Darstellung im Tempel ganz vorhanden sind; Geburt Christi und Anbetung der Könige aber nur theilweise. In diesen Fragmenten liegt noch ein guter Theil der älteren, idealen Anschauung heiliger Personen und biblischer Motive. Die Köpfe sind mit wirklichem Schönheitsgefühl entworfen, ja die großen, mandelförmigen Augen, die wohlgebildeten Nasen, der ausdrucksvolle Mund, das energisch geformte Kinn lassen uns an italienische Vorbilder denken. Von großer Noblesse zeugt auch die schlichte Anordnung der Falten. Ein Fra Angelico verwandter Geist tiefinnerlicher Andacht beseelt das Ganze, so daß es nicht so unglaublich klingt, ein Mönch des Klosters sei der ungenannte Autor; oder hat der Maler in Italien selbst geweilt und dort seine Formsprache gemodelt? Uebrigens kennt er wohl die Natur und weiß, z. B. auf dem Bilde der Verkündigung, das Zimmer geschmackvoll auszustatten, aber es leitet ihn ein feiner Sinn, den geistigen Inhalt durch die Form zu stützen, nicht zu belasten, wie er einem Laien kaum zuzuschreiben ist. Darum muß man es aufs höchste beklagen, daß dieses edle Werk, eines der anziehendsten jener Epoche überhaupt, durch die Klosteraufhebung in Hände gelangte, die es mitleidslos zertrümmerten [1].

Keiner der gleichzeitigen oder nachfolgenden westfälischen Maler, auf welche der Meister von Liesborn seinen Einfluß geübt hat, ist ihm in Noblesse und Pietät der Auffassung nahegekommen. Seine edle Formsprache scheint so ganz hervorgewachsen aus tiefinnerem Fühlen und großer Anschauung, daß er, einsam und unabhängig, wie er aufgetreten, auch ohne Nachfolge geblieben ist. Der Altar zu Lünen an der Lippe, von dem das Museum in Münster das Veronicabild aufbewahrt, kommt ihm noch am nächsten; weniger der Hauptaltar in Süninghausen, mit dem Gekreuzigten als Hauptmotiv und Passionsscenen auf den inneren Seiten. Zu nennen sind ferner: aus der Wiesenkirche zu Soest, jetzt im Museum zu Münster, das Nolimetangere, wozu die Marter der thebaischen Legion und der hl. Erasmus gehören [2], Tafeln, in denen der Realismus doch die edle Formsprache und den idealen Schwung des Liesborner Meisters schon stark verdrängt hat; in demselben Museum dann noch eine Geburt Christi, nebst vier Motiven aus der Legende; vier Tafeln im Kölner Museum [3], welche vielleicht zu der Auferstehung im Germanischen Museum zu Nürnberg [4] gehörten. Eine stärkere Herrschaft des Realismus zeigt ein Altar, dessen Mittelstück jetzt in Berlin [5] sich befindet und eine figurenreiche Kreuzigung darstellt, welcher noch einige Scenen aus der Passion, nebst Grablegung und Vorhölle eingefügt sind,

[1] Im Museum zu Münster der herrliche Engel mit Kelch und die fünf anderen um das Christkind in tiefer Andacht knieenden, Fragment eines größeren Bildes. Bei Rittergutsbesitzer Löb, unweit Hamm, weitere Reste: Brustbilder von zwei kelchtragenden Engeln, eines Königs, zweier Hirten (?).

[2] Münster Nr. 75—77. [3] Köln Nr. 247. 248. 265. 266.

[4] Nürnberg Nr. 34. [5] Berlin Nr. 1222.

welche die Uebersichtlichkeit des Ganzen erheblich beeinträchtigen. Noch derbere Formsprache findet man in dem der Wiesenkirche zu Soest angehörigen Altar des nördlichen Seitenchors, bezeichnet 1473, mit der Darstellung der heiligen Sippe, dabei Scenen aus dem Leben Mariä und der Jugendgeschichte Christi. Außer groben, bäurischen Typen sind der knittrige und gehäufte Faltenwurf, sowie bunte, geschmacklose Farbe für Ausartung des Stils in der westfälischen Malerei bezeichnend. Derselben Richtung gehören die zwei im Museum zu Münster befindlichen Tafeln der Grablegung und Verspottung Christi an. Einigen Einfluß des Liesborner Meisters zeigt noch der aus dem Paderbornischen stammende Gert van Lon, von dem zwei aus Corvey stammende Altarwerke im genannten Museum aufbewahrt sind[1]. Wir finden hier noch den Goldgrund, ein gewisses Streben nach Milde des Ausdrucks und eine kräftige Farbe.

Der Einfluß der Kölner Malerschule scheint sich südlich bis Frankfurt hin ausgedehnt zu haben, wo Sebaldus und Konrad Fyol urkundlich nachgewiesen sind[2]. Ersterer zierte 1442 das Rathsgemach im Römer mit Motiven aus der Rechtspflege, wie es damals üblich war. Noch bedeutender war sein Sohn Konrad, über den bis 1496 urkundliche Notizen erhalten sind.

Am Oberrhein hatte das Concil zu Konstanz durch den Zusammenfluß so vieler bücherkundiger Herren die Miniaturmalerei angeregt, wovon die Chronik des Concils, durch Ulrich von Richenthal verfaßt, Zeugniß ablegt.

C. Die schwäbische Malerschule.

Oberrhein und Elsaß.

In Köln und Westfalen, wo die Malerei schon in der vorigen Epoche ihre charakteristische Ausgestaltung erfahren hatte, konnten durch nachbarlichen Verkehr und Verwandtschaft des niederrheinischen Stammes mit dem flämischen die Eindrücke des van Eyck'schen Naturalismus unvermerkt mit einheimischen Traditionen sich mischen; anders gestaltete sich das Verhältniß da, wo keine eigentliche Schule erwachsen und dem Bedürfniß nach Kunstprodukten, die ja zumeist kirchlichen Zwecken dienten, nur von einzelstehenden oder eingewanderten Meistern entsprochen wurde. Durch die Glaubenskämpfe sind nun auch unzählige Tafelbilder vernichtet worden, wie dies besonders im Elsaß geschehen ist, wo die Malerei in Blüte stand. Von den urkundlich genannten Malern zu Straßburg, Johannes Hirtz und Hans Tieffenthal, sind uns keine Werke übermittelt worden. Von ersterem, der 1427 genannt wird, be-

[1] Münster Nr. 111—120. Ein dritter Altar (Flügel) Nr. 106—109. Ueber Gert van Lon vgl. Zeitschrift f. b. K. XVI, 292 ff. In Münster ist Johann Körbeke um 1470 thätig, vgl. Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, II, 147.

[2] Vgl. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., 1862, S. 16; Zusätze 1867, S. 22.

merken Gailer von Kaisersberg und Wimpheling[1], daß er von den Malern allseitig geschätzt worden, daß seine Bilder in Straßburg und selbst weiterhin verbreitet gewesen. Hans Tiessenthal aus Schlettstadt hatte sich, nach seiner Wanderung in die Schweiz, 1433 ebenfalls in Straßburg niedergelassen. Lucas Moser, von Weil der Stadt, ist uns nur durch das Altarwerk der Kirche zu Tiefenbronn (1431) bekannt geworden, in dem einzelne Figuren stark an Meister Wilhelm von Köln erinnern, so daß wohl anzunehmen ist, der Maler habe jene Stadt aufgesucht. Das Mittelstück dieses Altares nimmt die Verklärung der hl. Magdalena in Schnitzwerk ein, die Flügel und das Bogenfeld enthalten Scenen aus der Legende der Heiligen und ihres Bruders Lazarus. Auf der Predella die klugen und thörichten Jungfrauen. Der Maler bezeigt viel Naturssinn, sowohl im Körperlichen als in der Landschaft, auch sucht er mit Geschick die perspectivischen Aufgaben zu lösen, worin er gleichzeitige Kölner Maler übertroffen hat.

Niederländischen Einfluß vertritt in jener oberen Rheingegend zunächst ein von 1445 datirtes Tafelbild der Galerie zu Donaueschingen[2], welches die Zusammenkunft der Einsiedler Paulus und Antonius darstellt. Hier ist sowohl in den beiden Persönlichkeiten als in der Landschaft eine so schroffe Realistik entfaltet, wie sie nur durch einen Besuch des Malers in den Niederlanden erklärlich wird. Die obere Gruppe des Bildes, Christus von Engeln umgeben, erinnert an den Genter Altar.

Von Justus de Allamagna, der 1451 im Kloster S. Maria di Castello zu Genua ein Wandbild der Verkündigung malte, ersehen wir, daß er ebenfalls die Heimat der van Eyck aufgesucht hatte, denn seine Composition ist nur eine freie Wiedergabe derjenigen auf dem Genter Altar[3]. Das Bild, jetzt unter Glas, scheint bis auf einige Theile gut erhalten. Die Scene ist in ein reichverziertes gotisches Zimmer verlegt, durch drei Rundbogen gewinnt man den Ausblick in ein offenes Hügelland, von Episoden aus der Jugendgeschichte Christi belebt. Aus der Höhe sendet Gott Vater Strahlen auf die Jungfrau herab. Die Malerei ist Tempera.

Seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts treten dann schon Künstlerindividualitäten hervor, welche der Forschung Material darbieten. In Kolmar lebte damals Kaspar Isenmann, von dem wir wissen, daß er 1436 Bürger war, 1462 den Auftrag erhielt für den Hochaltar von S. Martin, wobei die Ausführung der Tafeln in Oelfarbe und auf Goldgrund stipulirt wurde[4]. Das Museum in Kolmar besitzt noch einige Fragmente dieses Altarwerkes, welche Scenen aus der Passion vorführen und eine ganz realistische Tendenz verrathen.

---

[1] Epitome Rer. German. cap. 68. [2] Donaueschingen Nr. 1.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, S. 183 ff. Abbild. bei Förster, Denkm., XI. Bd. Die Inschrift lautet: ‚Justus d'Allamagna pinxit, 1451.'

[4] Der Vertrag abgedruckt im Repert. II, 152 ff. Wir ersehen aus dieser Bedingung, daß die van Eyck'sche Technik damals in Kolmar noch wenig prakticirt wurde.

Den heiligen Scenen des Abendmahles, des Oelberges, der Grablegung mangelt jede religiöse Stimmung, ja, bei den Leidensmomenten ist in den Henkern Uebermenschliches an Häßlichkeit und Caricatur geleistet. Der Anatomie des Körpers ist der Maler augenscheinlich nicht gewachsen, daher die arge Verzerrung des heiligen Leichnams. Hat Isenmann die Niederlande besucht? Angesichts der weiblichen Gestalten in der Grablegung möchte man an flämische Vorbilder denken, andererseits überwiegen die burlesken Modelle aus den Passionsspielen der deutschen Heimat.

Martin Schongauer.

Nur dürftige Nachrichten knüpfen sich an diesen gefeierten Namen. Wo sind die Bilder geblieben, von denen Wimpheling schrieb [1], daß sie nach Italien, Spanien, Gallien und Britannien den Ruhm des deutschen Malers getragen hätten? Wir besitzen eine Anzahl von solchen, die man als Werke Schongauers betrachten darf, aber sie gehören fast sämmtlich nur seiner früheren Periode an. Um den gereiften Stil des Malers zu beurtheilen, wären wir also nur auf die stattliche Reihe der mit M + S. bezeichneten Stiche angewiesen, wenn sich nicht noch im Elsaß und dessen Nachbarschaft Tafelbilder vorfänden, die, gegen Ende des fünfzehnten und am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, zum Theil directe Beeinflussung seitens Schongauers verrathen und somit Rückschlüsse auf dessen Formgebung und Malweise zulassen [2].

[1] Epitome Rer. German. 1505, cap. 68: ‚Quid de Martino Schon Columbariensi (Colmariensi) dicam, qui in hac arte tam fuit eximius, ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispaniam, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint. Extant Columbariae in templo D. Martini et S. Francisci praeterea Seletstadii apud Praedicatores in ara, quae divo Sebastiano sacra est, imagines hujus manu depictae, ad quas effingendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt et si bonis artificibus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit.‘ Vgl. Fiorillo, Deutschland, II, 280. Hier ist der Passus nach einer späteren Ausgabe citirt, wo Martin ‚Colmariensis‘ genannt wird. Beide Ortsnamen sind üblich. Vasari (V, 397) bemerkt im Leben des Marcantonio: ‚Passata poi questa invenzione in Fiandra, un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fece molte cose, e mandò in Italia gran numero di disegni stampati.‘ Es folgt dann die Beschreibung einer Anzahl von Stichen, die in der That Schongauers Eigenthum sind. Vasari gedenkt seiner auch im Leben des Gherardo Miniatore (III, 402), welcher die Stücke des Martin Schongauer copirte.

[2] Es ist das Verdienst von Daniel Burckhardt, nach dieser Richtung hin fleißige Untersuchungen angestellt zu haben, die er in seiner Dissertation: ‚Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888‘, niedergelegt hat. Nach den zum Theil antiquirten Darstellungen von Fiorillo, Quandt (Kunstblatt 1840, S. 324), Goutzwiller (Musée de Colmar, 2e éd. 1875), Waagen, Kugler, Förster, Schnaase (VIII, 391 ff.), hat zuerst Galichon (Gazette des beaux arts III, 1859) eine kritische Sonderung der Stiche versucht. Woltmann (Geschichte d. d. Kunst im Elsaß, 1876) und W. Schmidt

Fassen wir zunächst die wenigen Ergebnisse archivalischer Forschungen und die Notizen der Schriftsteller über ihn zusammen. Im Jahre 1445 erwirbt der Goldschmied Kaspar Schongauer, Martins Vater, das Bürgerrecht in Kolmar. Nach der handschriftlichen Angabe des Hans Burgkmair, auf der Rückseite von Schongauers Portrait (in der Münchener Pinakothek), stammte die Familie aus Augsburg, Martin aber ist um 1450 in Kolmar geboren und mag zunächst wohl von seinem Vater Unterricht erhalten haben, späterhin vielleicht auch von dem in Kolmar thätigen Kaspar Isenmann. Als junger Geselle pilgerte er nach Flandern und nahm dort Rogier van der Weyden zu seinem Vorbilde, wie denn jene in der Frühzeit des Meisters wirksamen flandrischen Eindrücke und Reminiscenzen nur langsam aufgegeben werden. In Lambert Lombards Schreiben an Vasari [1] wird Rogier zwar als Martins Lehrer bezeichnet, doch ist dies nicht wahrscheinlich. Der Name Schon, Schön, oder Hüpsch Martin, den ihm die Zeitgenossen beilegten, ist nicht Abkürzung des Familiennamens, sondern, wie Beatus Rhenanus [2] versichert, ihm nur wegen seiner Anmuth im Malen gegeben. Die Italiener haben ihn Bel Martino, die Franzosen Beau Martin genannt; das Kirchenbuch bezeichnet ihn als ‚Der Maler Preis'; Vasari, in augenscheinlicher Verwirrung, macht ihn zum Niederländer ‚Martino d'Anversa' und sogar ‚Martino d'Ollanda', dem auch Condivi, im Leben des Michelangelo, gefolgt ist.

Da Wimpheling berichtet, daß zu seiner Zeit Bilder von Schongauer in den Kirchen von S. Martin und S. Franciscus zu Kolmar gefunden wurden, darf man schließen, daß die in der Sacristei der letzteren befindliche ‚Maria im Rosenhag', datirt 1473, ein Originalwerk des Meisters sei [3]. In einigen Details scheint sie auf einen älteren Stich zurückzugehen und gleicht im übrigen sehr den flandrischen Madonnen Rogiers van der Weyden. Vor einer Rosenlaube, mit Vögeln im Gezweig, sitzt die etwas überlebensgroße Jungfrau mit dem die Arme um ihren Hals schlingenden Kinde. Ein rother, faltenreicher Mantel umgibt ihre imponirende Gestalt, blaugekleidete Engel halten schwebend eine Krone über ihrem Haupte. Die Typen sind ältlich, wie auf

---

(Dohme's Kunst und K. des Mittelalters und der Neuzeit, I, 1875) faßten die gewonnenen Resultate zusammen. Die Arbeiten von His (Todesjahr des M. Schongauer, im Archiv für zeichn. Künste, 1867) und Gérard (Les artistes de l'Alsace etc., 1872) streben demselben Ziele nach. 1880 veröffentlichte A. v. Wurzbach seine vielumstrittene Untersuchung über M. Schongauer. Vgl. dazu Schebler (Repert. für Kunstw. VII, 31 ff.), Lübke (Zeitschrift für bild. K., 1880, S. 74 ff.), Colvin (Jahrbuch VI, 69 ff. der Preuß. Kunstsamml.).

[1] Gaye, Carteggio, III, 173 ss. Da Lambert den Dürer als ‚discepolo di esso Bel Martino' bezeichnet, ersieht man, daß er es mit diesen Angaben nicht streng genommen hat.

[2] B. Rhenani Rer. German. libri III, p. 147, ed. Basil. 1531.

[3] Burckhardt erklärt für die älteste Leistung Schongauers überhaupt den Stich der Madonna (B. 31). Vgl. S. 7 f.

Rogiers Bildern, die Hände der Jungfrau mager, der nackte Kindeskörper ist unbehilflich, ohne jugendliche Frische, der Ausdruck des Ganzen aber feierlich, voll schwermüthigen Ernstes. Die Formkenntniß des Malers bleibt zwar hinter der des Niederländers zurück, auch entbehrt die Farbe aller plastischen Kraft, wie denn schon Lambert Lombard in seinem Briefe an Vasari bemerkt, daß Schongauer, weil an den Kupferstich gewöhnt, im Colorit Rogier nicht erreicht habe. Daß das Bild ganz und gar auf ein flandrisches Original zurückgehe, läßt sich nicht erweisen[1].

Das städtische Museum in Kolmar besitzt außerdem eine Reihe von Bildern, welche Schongauers Namen führen, obgleich ihre Anzahl schon Bedenken erregen müßte, da die Schrecken der Revolution 1796 in jener Stadt hausten und die Bilderstürmer auf offenem Markt ihre werthvollsten Kunstschätze verbrannten[2].

Eine Bilderfolge von 16 Tafeln im genannten Museum, Scenen aus der Passion, ehemals Flügel eines Altars in der dortigen Dominikanerkirche, präsentirt sich übermalt, wodurch die Umrisse ihren feinen Schwung verloren haben, enthält aber doch viel Schönes, obgleich die Ausführung ziemlich flüchtig ist. Einzelne Typen, so Maria, Joseph von Arimathäa, Maria Magdalena, gleichen den Figuren Rogiers in seinen bekanntesten Werken — Anklänge, die sich in der gestochenen Passion nicht mehr vorfinden, wo die Köpfe jugendlicher und frischer geworden, die Brocatgewänder verschwunden sind.

Da es nicht glaublich ist, daß Schongauer damals schon mit vielen Gehilfen arbeitete[3], wird man ihm diese Tafeln zuschreiben müssen, in denen sich das Ringen nach entsprechendem Ausdruck innersten Fühlens in Ungleichheiten kundgibt, wie man das auch bei Masaccio findet. Während der Ausführung erhöhte der Convent der Dominikaner den Preis für die noch restirenden Tafeln, vermuthlich weil das Gebotene nicht völlig den Wünschen entsprach, daher denn auch die späteren Compositionen feinere Durcharbeitung zeigen. Diese gemalte Passion gibt schon Hinweise für den wirklichen Stil Schongauers: es finden sich nicht nur phantastische Elemente, wie sie der Stich ‚Versuchung des hl. Antonius' darbietet, sondern einzelne Typen beginnen sich von ihren ältlichen, niederländischen Vorbildern abzulösen und in die aus den Stichen bekannten Persönlichkeiten zu wandeln. Ja, die Passionsfolge bildet das einzige vermittelnde Glied zwischen den Jugendarbeiten des Meisters und denen seiner vollen, originalen Kraft. Das Museum zu Kolmar besitzt dann noch zwei andere Altarflügel, aus der Präceptorei zu Isenheim stammend. Einmal ist die Verkündigung dargestellt, dann Maria, das auf ihrem Mantel ruhende Kind anbetend, während S. Antonius gegenübersteht. Erinnert

[1] So die Behauptung Burckhardts S. 9.

[2] Vgl. v. Quandt im Kunstbl. 1840, Nr. 78.

[3] Daß Schongauer in späteren Jahren über eine Anzahl von Gesellen und Lehrlingen verfügte, wird durch das Zeugniß zweier großen Meister verbürgt.

namentlich das zweite Motiv an Rogier, so sind doch die Typen der Jungfrau und der Engel von so jugendlicher Frische, wie sie den ältlichen Köpfen der Niederländer keinesfalls eigen ist. Der Stifter neben S. Antonius ist Johann von Orliac, 1466—1490 Präceptor in Isenheim. Wir dürften hier Originale Schongauers finden, welche einem gegen 1475 vollendeten Altarwerke angehörten[1]. Ein Anhaltspunkt für die Chronologie der Werke des Meisters bietet sich nun in dem geschnitzten Schrein der Kirche von Churwalden, Kanton Graubünden in der Schweiz. Die an sich geringen Tafelbilder desselben sind theilweise Copie des Isenheimer Altars und tragen die Jahreszahl 1477 an sich[2]. Der Maler von Churwalden hat also noch das alte Isenheimer Werk gesehen und frei copirt, ehe das Schongauer'sche Original der Verkündigung entfernt wurde. Von den Stichen wäre derjenige der ‚Großen Geburt' (Bartsch 4) stilistisch den Isenheimer Flügeln am nächsten. Derselbe zeigt, mit dem ungefähr gleichzeitigen Blatt der ‚Versuchung des hl. Antonius' verglichen, bedeutende Contraste in künstlerischer Auffassung, wie denn schon in der Passionsfolge diese Doppelnatur des Malers sich Bahn bricht. Wie verschieden von den bewegten Marterscenen ist z. B. die würdevolle ‚Grablegung' (B. 18.)! Was nun Schongauers Thätigkeit als Maler im Laufe dieser zweiten Periode anlangt, so kann Wimpheling[3] unter ‚tabulae depictae, quae a mercatoribus in Italiam transportantur' unmöglich bloß Kupferstiche verstanden haben, auch wäre das ‚pictorum gloria' bei des Malers Namen im Anniversarienbuche auf einen bloßen Stecher nicht wohl anzuwenden. So viel Unterscheidung müssen wir den Zeitgenossen doch wohl zutrauen.

Schongauer hatte mit seiner Kupferstichpassion eine ruhigere Bahn eingeschlagen. Der Sinn für das Phantastische, Fratzenhafte beginnt sich zu läutern; die Composition wird übersichtlicher, den landschaftlichen Hintergründen mehr Sorgfalt gewidmet. Dieser Periode gehören stattliche Blätter an, so die ‚Große Kreuzigung' (B. 21), die ‚Anbetung der Könige' (B. 6), die ‚Flucht nach Aegypten' (B. 7), obgleich sie ihrer technischen Ausführung nach ziemlich weit auseinanderliegen. Aber von der ‚Großen Kreuzigung' an bis zur ‚Kreuzigung mit Schergen' (B. 24) hat der Stil des Malers eine gewisse Festigkeit erlangt. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die in jenen Blättern ausgeprägte Compositionsform, ebenso wie die Typen, bei Tafelbildern Verwendung fanden, denn die Passion war das von den Malern des fünf-

[1] Auch die früheren Außenseiten waren wohl von Schongauer. In den neunziger Jahren unter Abt Guido Guersi wurden sie entfernt und durch geringe, freie Nachahmungen eines untergeordneten Malers ersetzt. Den betreffenden Autor findet Burckhardt in zwei Werken des Kolmarer Museums wieder (Kat. Nr. 157. 158). Vgl. S. 30 des cit. Werkes.

[2] Vgl. Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz, S. 743 ff.

[3] Derselbe lebte außerdem in nächster Nähe des Meisters.

zehnten Jahrhunderts am häufigsten geübte Thema. Untergeordnete Kräfte mögen diese Vorbilder nachgeahmt, oder Entwürfe Schongauers stricte ausgeführt haben; jedenfalls sind in den auf den Kolmarer Meister zurückgehenden Tafelbildern einzelne Motive und Figuren der Stiche anzutreffen[1]. Unter den Passionsscenen ist es besonders die Kreuztragung, welche dreimal zum Vorwurf eines Blattes genommen und ausführlich behandelt worden ist; vergeblich würde man aber hier einen idealen Zug suchen: noch überwiegt das Bedürfniß an äußerer, bewegter Handlung; von der tieferen Schönheit späterer Heiligenbilder, dem perugineskeu Adel ist nichts zu finden[2]. Diese Composition wurde mehrfach benutzt und ausgebeutet, ja es scheint, daß ein Original von Schongauer, welches das althergebrachte, ikonographische Schema durchbrach, diesen Bearbeitungen zu Grunde gelegen habe, in dem die Fehler der Stiche von kundiger Hand verbessert wurden[3]. Jenes Original hätte dann sowohl auf Dürer und Krafft, als auf Raffael seinen Einfluß geübt, welcher im ‚Spasimo' davon Gebrauch machte.

Die Kreuzigung, Tafelbild der Kirche von Bühl im Elsaß[4], zeigt Motive aus sehr verschiedenen Schongauer'schen Stichen, und zwar in geschickter Combination, so daß man hier wohl an ein Atelierbild denken kann. Vergleichen wir es mit einer Tafel in der Spitalkirche von Kolmar, so können wir, mit Abrechnung der Nebenfiguren, uns die Originalcomposition in ihren Hauptmotiven nahebringen.

Dieser zweiten Periode gehören von Werkstatt- und Schulbildern die zur Kreuzigung passenden Flügel in der Kirche zu Bühl an: Oelberg, Verspottung, Geißelung und Kreuztragung; ferner der Eccehomo in der Sacristei von S. Martin zu Kolmar; einige Bilder im Museum von Unterlinden[5]; der Tod Mariä, Tafelbild in Donaueschingen[6]; Altarflügel in der Galerie zu Karlsruhe[7]; drei Darstellungen in der Spitalkapelle zu Oberehnheim im Elsaß; zehn Tafeln an der Chorwand von Alt-S.-Peter zu

---

[1] Die muthmaßlichen Nachbildungen im Museum zu Bern (Kat. Nr. 57. 58); in Basel (Zeichnung des Bandes Us); Museum zu Kolmar (Kat. Nr. 126); Galerie von Donaueschingen (Kat. Nr. 8); Rathhaus von Luzern (Tafelbild); Spitalkapelle Oberehnheim (Tafelbild); Kirche von Muttenz (Wandbild). Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 38 f.

[2] Die erste Bearbeitung fällt in die Jugendzeit und ist schwach, es folgt der große Kupferstich B. 21, dann B. 16. Freie Copien finden sich in Straßburg (Alt-S.-Peter, Tafelbild); Donaueschingen (Galerie, Tafelbild ohne Nr.); Augsburg (Galerie, Tafelbild Nr. 77); Chur (Münster, Tafelbild, nördl. Seitenschiff); Zürich (Stadtbibliothek, Tafelbild); bei Schäufelin B. 24 u. A. Dürer, große Passion, Holzschnitte. Nachbildungen des Eccehomo in Kolmar (Sacristei von S. Martin); Muttenz (Wandbild); Straßburg (Alt-S.-Peter). Vgl. Burckhardt a. a. O.

[3] Im Elsaß findet sich noch eine Anzahl solcher Nachbildungen.

[4] Woltmann, Deutsche Kunst im Elsaß, S. 212.

[5] Kat. Nr. 106—111. [6] Fürstl. Galerie Nr. 13. [7] Kat. Nr. 36. 37.

Straßburg[1]; die Tafel im Pfarrhaus zu Thann, mit Christus, Johannes und den beiden Jacobus[2]; im Münster von Ulm das ‚Schongaueraltärchen'.

Nachdem das Talent des Meisters in dieser zweiten Stilperiode sich nach Seite des Realismus hin durch lebhaft bewegte, mehr äußerlich, als nach feiner seelischer Stimmung vollendete Compositionen eine Bahn gesucht, die seinem innersten Wesen augenscheinlich nicht entsprochen, kehrt er nun innerhalb der Jahre 1480—1491 mehr und mehr zur idealen, mittelalterlichen Auffassung zurück. Die größere Hälfte der Stiche gehört dieser letzten Periode an. Als ob der unruhig strebende Geist einen Blick in das Reich der Vollendung gethan und das Ewige, Zeitlose geschaut, so spiegeln diese Blätter die Intuition jener Ideale wieder — eine höhere Wahrheit, als die der irdischen Formenwelt mit den Zufälligkeiten der Umgebung. Ebenso wenig als Perugino, mit dem man den deutschen Meister in Vergleich gebracht hat[3], ist er in dieser neuen Richtung schwankend, im Conflict mit dem innersten Heiligthum der Seele, oder producirt er wesenlose Schatten. Geleitet von dem Bewußtsein, daß die am höchsten entwickelte organische Form aus dem Gegebenen abstrahirt und mit höherem Dasein erfüllt werden muß, strebt er dem edelsten Ziele entgegen, welches der darstellenden Kunst, insbesondere ja der seelischer Vertiefung am meisten zugänglichen Malerei beschieden ist[4]. Unsterbliche Jugend leuchtet uns aus den ruhigen Heiligenbildern entgegen, die der Grabstichel des Meisters jetzt entwirft. In der bewegten Epoche des scheidenden Quattrocento, im gährenden Zwiespalt der Leidenschaften weisen diese Andachtsblätter auf den Frieden im Heiligthum des Glaubens, ehe die verheerenden Stürme der Revolution hereinbrechen.

In dieser letzten Periode mag Schongauer auch die mit den Typen der Stiche harmonirenden Entwürfe zu kleineren Tafelbildern gefertigt haben, wie

---

[1] Passionsscenen darstellend.

[2] Vgl. Woltmann a. a. O. S. 245. Von Förster dem Zeitblom zuerkannt.

[3] Sandrart macht aus der geistigen Verwandtschaft beider Maler ein concretes Freundschaftsverhältniß. Noch in neuerer Zeit hat die ganz unhaltbare Ansicht von Schongauers italienischer Reise Vertreter gefunden.

[4] Burckhardt (a. a. O. S. 62) identificirt ‚Manier' mit ‚idealer Anschauung', indem er behauptet: ‚Mit Recht dürfen wir nunmehr von den Werken Schongauers und seiner Schule sagen: sie sind manierirt; der Meister stellt die Menschen nicht mehr dar, wie sie von der Natur geschaffen sind, sondern er stilisirt sie nach seiner eigenen idealen Auffassung.' Diesem Vorwurf würden freilich auch Fra Angelico, Perugino, Leonardo und Raffael nicht entgehen können, daß sie mehr oder weniger die in der Natur zerstreuten Elemente der Schönheit ihren höheren Zwecken dienstbar machten. Ebenso unreif ist der Passus (S. 63 bei B.): ‚Wie wir aus den späteren Blättern ersehen, fehlte Schongauer der Respect vor der Natur. Er setzte an die Stelle der lebenden Wesen eine abstracte Menschengestalt, an deren Existenz niemand zu glauben genöthigt ist.' Danach hätte die Malerei keine andere Aufgabe zu erfüllen, als sklavische Nachahmung der Dinge, womit der Begriff von Kunst überhaupt zu Ende ist.

sie in den Madonnen zu München, Frankfurt und Wien uns entgegentreten[1]. Das Münchener Bild zeigt Maria auf einer Rasenbank mit dem Kind auf dem Schoße, dem sie eine Blume reicht. Joseph steht etwas zurück bei den Thieren im Stall. Auf der Tafel in Wien sehen wir die Jungfrau in der Hütte sitzend und dem göttlichen Kinde die Beeren einer Weintraube pflückend. Die Behandlung der Einzelheiten ist eine überaus sorgsame; ja die malerischen Leistungen Schongauers auf ersterem Bilde sind wohl nirgends sonst von ihm übertroffen worden. Die dämmernde Landschaft zeigt eine wirkliche Abendstimmung, welche die kräftigen Lokalfarben mildert. Das kleine Frankfurter Werk kam aus dem Besitze von Gontard in Paris. Ob das jetzt E. Rothschild daselbst angehörige Marienbild (aus Wien stammend) mit dem Meister Beziehung habe, läßt sich schwerlich erweisen. Die kleine Madonna des Professors Sepp in München kommt nicht mehr als Original Schongauers in Betracht, bleibt aber deshalb nicht bedeutungslos, weil sie uns die ursprüngliche Composition der Jungfrau im Rosenhag überliefert hat. Denn es scheint, daß das Kolmarer Bild im vorigen Jahrhundert durch den oberen, gerundeten Abschluß der Halbfigur Gott Vaters beraubt worden ist; auch wurden damals Theile der Rosenlaube und des Gewandes Mariä beseitigt.

Es wird glaublich, daß der Meister sich nach dem Ende der achtziger Jahre mit den Vorarbeiten zu einigen Altarwerken für das Münster von Breisach beschäftigt habe, wo er 1491 gestorben ist[2]. Daß im Anniversarienbuch 1488 als Todesjahr genannt wird, mag daran liegen, daß Schongauer vor seiner Uebersiedelung nach Breisach die Seelenmessen für sich und seinen Vater stiftete, und daß nach seinem Hinscheiden versäumt worden ist, das Todesjahr in die Originalurkunde einzutragen, indem man sich mit dem Stiftungsjahr

---

[1] Burckhardt (a. a. O. S. 64) nennt noch die Anbetung des Kindes in der Sammlung Merian-Thurneysen zu Basel, mit dem Falsificat von A. Dürers Monogramm. Die beiden anderen Täfelchen in der antiquarischen Sammlung Zürichs. Ueber das Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt vgl. Repert. VII, 44. Bei Woltmann (Malerei II, 108) wird das einst der Sammlung Klinkosch zu Wien angehörige, jetzt in den Besitz von Rothschild in Paris übergegangene Madonnenbildchen für wahrscheinlich echt erklärt. ‚Das Christuskind sitzt hier auf einem Kissen und blättert in einem Buche, das die Mutter ihm vorhält. Unten und seitwärts eine Stein-Einfassung, oben ein einfarbig grüner Engel mit Scepter und Krone.'

[2] Das Jahr 1488 ist nicht mehr als Todesjahr zu betrachten, nachdem Dr. Stehlin im Basler Gerichtsarchiv (Band U B) die folgende Notiz entdeckt hat:

‚Montag nach Trinitatis (Juni 15) da git gwalt Martin Schongouver der Moler burger zu Brisach Paule sinem bruder zu gerspach allerley zehandeln.

‚A. 1491. Dornstag nach Corpus Domini (Juni 9) da gitt gwalt meister Jorg Schongouver meister Paulin sinem bruder zu Brysach sine Erbrecht daselbs und allenthalben sin schulden in ze ziehen in der besten Form.'

Der Ertheiler einer Vollmacht hatte persönlich vor den Behörden aufzutreten, nicht aber konnten die Hinterbliebenen unter Schongauers Namen Paul den Auftrag ertheilen. Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 67 f.

begnügte. Damit stimmt eine gewisse Notiz, daß Dürer im Jahre 1492 Schongauer nicht mehr am Leben getroffen habe; denn es würde unglaublich sein, wenn innerhalb eines Zeitraumes von vier Jahren die Nachricht vom Tode des gefeierten Malers nicht zu Dürer gekommen wäre[1].

Werkstattarbeiten aus der Spätzeit finden sich in Donaueschingen[2]: die Innenseiten zweier Altarflügel; in Karlsruhe[3]; im Museum zu Basel[4].

Die Malerschule von Kolmar wurde durch Ludwig Schongauer, Martins Bruder, der sich als Erben des gefeierten Namens betrachtete, fortgesetzt. Er hatte die Werkstatt übernommen und erwarb daselbst 1493 das Bürgerrecht, nachdem er bereits in Augsburg und Ulm freier Meister gewesen war. Seine noch erhaltenen Werke sind Kupferstiche, welche nach Technik und Stil mit Martins Arbeiten Zusammenhang besitzen, einzelne Blätter tragen auch die Marke M + S. und sind als echte Stücke desselben aufgefaßt worden. Ludwigs beste Arbeit ist die Kreuzabnahme[5], im Stil zugleich den Einfluß Martins verrathend, während die übrigen Blätter nicht viel davon erkennen lassen. Beglaubigte Tafelbilder existiren nicht mehr.

Die Kolmarer Schule verwerthete nun Stiche und hinterlassene Zeichnungen Martins noch lange hin, besonders seine Passionsblätter, deren bewegte Scenerie viele Maler anzog, während die idealen Compositionen seiner letzten Periode naturgemäß weniger brauchbar erschienen. Im Colorit macht sich jetzt der Einfluß der Augsburger Malweise geltend, auch der Faltenwurf ändert sich, gemusterte Goldbrocate treten wieder auf — Dinge, die mit der Ankunft Ludwig Schongauers zusammenhängen. Es würde zu weit führen, alle hierhergehörigen Bilder zu besprechen, oder die weitere Ausdehnung der Kolmarer Schule zu verfolgen. Nach 1520 scheint sie im Elsaß kaum noch lange geblüht zu haben.

Die Technik des Holzschnittes und Kupferstiches wird in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bedeutsam für die Entwicklung der Malerei, besonders in Deutschland. Schon in früherer Zeit bedruckte man Tapeten mit figürlichen Darstellungen durch Holzstöcke, um Ersatz für Producte der Stickerei und Weberei zu bieten[6], die nur sehr Bemittelten zu-

---

[1] Scheurl, De vita et obitu A. Kresseri, Norimberg. 1516. Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 70, Anm. 1. — 1793 ist bei der Belagerung von Breisach auch das dortige Archiv zerstört worden.

[2] Kat. Nr. 7. 8. 10. 11.

[3] Gal. Kat. Nr. 53, Glorification der hl. Maria von Aegypten.

[4] Kat. Nr. 66—69, vier weibliche Heilige. [5] Albertina in Wien.

[6] So die Tapete von Sitten. Vgl. Keller in den Mittheilungen der Antiquar. Gesellschaft, Zürich, Bd. IX.

gänglich waren. Dann werden Abzüge auf Papier gemacht, zunächst in einfacher, linearer Conturzeichnung, die man herausarbeitete, schwärzte und mit dem Reiber abdruckte. Später kam die Buchdruckerpresse in Thätigkeit, sowie das Coloriren der Holzschnitte durch eigene Karten- und Briefmaler. Den heiligen Darstellungen, welche an Kirchenthüren, auf Messen und Jahrmärkten verkauft wurden, folgten Kalender, illustrirte Flugblätter und Spottgedichte, welche besonders zur Zeit der Glaubenstrennung unter das Volk kamen und die Gemüther in Aufregung erhielten. Auch wurden durch den Tafeldruck ganze illustrirte Werke, Schrift mit Bild zugleich, hergestellt, wie die bekannte Ars moriendi, der Entchrist, Todtentanz u. s. w. Später, mit der Vollendung des Buchdrucks, finden sich stilvolle Illustrationen, Randleisten, Initialen und Druckerzeichen in allen besseren Werken, und entstehen die oft trefflichen Bilderfolgen echt volksthümlichen Charakters in der Heiligen Schrift, in den Chroniken und classischen Autoren. Der Kupferstich gehörte im Mittelalter zur Goldschmiedekunst. Aus Theophilus Presbyter ersehen wir, daß dieselbe in klösterlichen Werkstätten besonders ausgebildet war, daß man auch das Niello als Verzierung bei kirchlichen Geräthen anwendete. Von diesen gravirten Platten pflegte man, um ihre Wirkung zu prüfen, gewöhnlich auch Abzüge zu machen, und damit war der Pfad für den Kupferstich schon gewiesen. Daß die Zeichenkunst in allen Werkstätten der Goldschmiede stets Grundlage des Unterrichts bildete, sehen wir bei Malern, die an jener Technik zunächst ihr Talent entwickelt haben, wie die Pollajuoli, Verrocchio, Leonardo da Vinci. Zeitige Bekanntschaft mit dem Wachs- oder Thonmodell des Körperlichen, Anregung des malerischen Gefühls durch das üppige Linienspiel der Ornamentik haben ihnen in der Werkstatt des Goldschmiedes künstlerisches Geschick vermittelt, daher denn auch, als der Kupferstich einen besonderen Weg eingeschlagen, die Producte desselben mit jenen der Maler wetteifern konnten und auf letztere — man denke an Schongauer — einen nicht geringen Einfluß nach technischer Seite hin ausübten.

Die frühesten Stiche wären, falls wir den Meister der Spielkarten als ältesten deutschen Stecher gelten lassen[1], um 1445 entstanden, dann kommen solche mit den Daten 1446, 1451, 1464, deren nähere Würdigung sich dem Rahmen dieser Darstellung entzieht. Es folgt der Meister E. S., auch Meister von 1466 genannt[2], dessen zwei Hauptblätter, die große Madonna von Einsiedeln und der segnende Christusknabe, der oberdeutschen Richtung angehören, von der sich die flämisch-niederrheinische sondert; letzterer gehört

[1] Vgl. M. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten ꝛc., Dresden 1885. Bartsch, Peintre-Graveur, VI, X. Passavant, Peintre-Graveur, I, II. Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift, Leipzig 1866. Lippmann im Repert. I, 215. Lehrs in Thode's Kunstfreund, 1885, S. 145 ff.

[2] Lehrs im Repertorium IX, 150 f. und in: Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886.

auch die westfälische zu Bocholt an, deren bekanntester Vertreter, der Goldschmied Israel van Meckenen († 1503), eine große, fabrikmäßige Production zu stande brachte[1]. In der oberdeutschen Schule folgt auf den Meister E. S. Martin Schongauer, dessen reiche Phantasie und geklärte Technik von nicht geringer Bedeutung für den Kupferstich und die Malerei geworden sind.

Maler in Ulm.

Die Reichsstadt Ulm war der Sitz einer alten und productiven Malerzunft. Durch gewerbliche Thätigkeit und Landbesitz hatte dieses schwäbische Gemeinwesen eine Bedeutung gewonnen wie wenige andere, und bürgerliches Selbstgefühl wetteiferte in Monumenten der Pietät gegen Kirche und Vaterland. Der Bau des Münsters regte zu Altarstiftungen an und weckte manche Künstlerkraft: zahlreiche Namen treten uns hier in alten Nachrichten und Contracten entgegen, so die Familie der Acker, der Schühlein, der Knechtelmann[2]. Mehr noch als das im Welthandel reich gewordene Augsburg wird Ulm das Centrum künstlerischen Lebens im Schwabenlande. Entsprechend dem einfachen und sinnigen Volkscharakter, bildet sich nun auch hier unter Anleitung flandrischer Technik eine bestimmte Kunstrichtung aus, und zwar mit stärkerer Betonung nationaler Bedürfnisse. Die Richtung jener Schule begnügte sich keineswegs mit bloß äußerer Treue im Schildern der Dinge, sondern der Reichthum deutschen Gemüthes spricht sich hier in einer Verbindung von Schlichtheit, Biedersinn und religiöser Innigkeit aus. Die Linienführung ist einfach, die Gewandung ruhig, Action nur mäßig, das Colorit nicht ohne Tiefe und Kraft, die Scala aber auch viel einfacher, als bei den Niederländern. In ihrer angenehmen Weichheit und beschaulichen Ruhe, bei schlanken Proportionen und im leichtverständlichen Ausdruck ehrlichen Gefühls tragen die Gestalten der schwäbischen Malerschule einen Abglanz des Idealismus früherer Zeiten an sich, der sie anziehend macht. Hier pulsirt zwar nicht der dichterische Schwung der Kölner Maler im Weihrauchduft der Gottesminne: eine mehr bürgerliche Auffassung, aber doch ein echt deutsches Wesen und Behaben kommt uns aus den Werken dieser Schule entgegen.

Hans Schühlein.

Von größerer Bedeutung ist in Ulm zuerst Hans Schühlein oder Schüchlin. Nur ein beglaubigtes Werk dieses Malers ist vorhanden, der Altarschrein in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, laut Inschrift 1469

[1] Lehrs, Katalog der deutschen Kupferstecher des sechzehnten Jahrhunderts im German. Museum, Nürnberg 1887, S. 38.

[2] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 40 f.

zu Ulm gefertigt[1]. Und doch lebte der Meister bis 1505 als angesehener Maler, zuletzt auch als Pfleger am Bau des Münsters thätig. Der Altar zu Tiefenbronn zeigt bei geöffneten Flügeln in je zwei Gemälden: Christus vor Pilatus und die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung; die Kreuztragung mit landschaftlicher Ferne und Himmel, die anderen auf Goldgrund. Auf der Außenseite der Flügel erblickt man: Verkündigung und Visitatio, Geburt und Anbetung der Könige, in fast lebensgroßen Gestalten. Die Staffel enthält gemalte Brustbilder Christi und der Apostel, nach dem Schluß ihrer Flügel das Schweißtuch nebst den vier Kirchenvätern. Auch die Hinterwand des Altars ist mit Bildern versehen, und zwar von acht statuarischen Heiligen, darunter S. Christophorus. Schon die Sculpturwerke, oben die Kreuzabnahme, unten die Pietà nebst Heiligen, zeigen volle, gut drapirte Gestalten mit sprechendem Gesichtsausdruck. Am hervorragendsten sind die Motive der Flügel. Harzen[2] erkennt darin einen ausgezeichneten Schüler Rogiers van der Weyden und hebt ihre malerische Disposition, correcte Zeichnung, edle Typen, landschaftlichen Hintergründe voll Wechsel und ein lebhaftes Colorit hervor, wenn auch weniger gesättigt als bei Zeitblom, dabei richtige Perspective und solide Technik. Ist nun auch der Maler von dem Eindruck der niederländischen und Kölner Schule berührt worden, so hat er doch immerhin seine eigene Richtung bewahrt.

Das Geburtsjahr Hans Schühleins ist unbekannt. Wir wissen nur, daß er 1469 den Altar zu Tiefenbronn, ferner 14..(?) in Gemeinschaft mit seinem Tochtermann B. Zeitblom den Altar im Münster und 1495 den für die Mauritiuskapelle in Lorch anfertigte, daß er in Ulm Altzunftmeister der 1473 gegründeten Bruderschaft der Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker bei den Wengen, 1497—1502 Kirchenbaupfleger des dortigen Münsters war und zu Anfang des Jahres 1505 starb. Ein 1417 und 1427 genannter Schühlein war offenbar Steinmetz[3] und vielleicht sein Vater. Seine Söhne Daniel, Lucas und Erasmus waren ebenfalls Maler. Daß er ein einflußreicher Genosse Michael Wohlgemuts gewesen, scheint nach Vergleichen des Tiefenbronner Altars mit Holzschnitten in der Weltchronik, sowie im Schatzbehalter nicht unmöglich; auch wäre die von den Ulmer Münsterblättern gebrachte Notiz über ein verlorenes Werk Schühleins von 1479 solcher Annahme günstig[4].

---

[1] Vgl. Grüneisen im Kunstblatt, 1840, S. 413. Harzen in Naumanns Archiv VI, 27 ff. Weber, Die gotische Kirche zu Tiefenbronn und ihre Merkwürdigkeiten, Karlsruhe 1845.

[2] Archiv VI, 27 f. Harzen will dem Schühlein dann noch eine Anzahl Bilder in der Morizkapelle und der Galerie zu Augsburg zuertheilen, doch ist mit Sicherheit keines davon als Werk dieses Meisters nachzuweisen.

[3] Vgl. R. Vischer in den Studien zur Kunstgeschichte, S. 311 f.

[4] Ulmer Münsterbl. 1883, III und IV, S. 174: ‚Als ein nicht mehr erhaltenes Werk Hans Schühleins ist zu nennen eine Altartafel, die 1474 dem Albrecht Reb-

Vielleicht war Valentin Wohlgemut der Meister, bei dem sein Sohn Michel und der Ulmer Hans Schühlein gemeinsam lernten.

Betrachten wir die Wohlgemut'schen Altarstücke aus der Dreifaltigkeitskirche zu Hof [1], so stellen uns die Frauenköpfe im Ausdruck sanfter Ergebenheit einen Typus vor Augen, wie er in dem Tiefenbronner Werk vorkommt. Auch auf dem Altar der Stadtkirche zu Schwabach erinnert die Grablegung auf den Innenseiten der Staffelflügel wiederum an Schühleins Behandlung dieses Gegenstandes in Tiefenbronn. Freilich bleibt derselbe im Vergleich mit Wohlgemut immer ernster und gründlicher, wie dies besonders aus seinen Frauengestalten hervorleuchtet. In der einfachen, klaren Behandlung der Faltenmotive ist er allen zeitgenössischen Malern in Oberdeutschland zweifellos überlegen, steht aber in der Auffassung des Christusideals hinter Schongauers besten Leistungen zurück.

Bartholomäus Zeitblom.

Dieser hervorragende Meister der Ulmer Schule war seit 1483 Hans Schühleins Tochtermann und hat wohl auch dessen Unterricht genossen. Zwar entbehrt solches Schulverhältniß urkundlicher Beglaubigung, aber bei dem Ansehen, welches Schühlein in seiner Vaterstadt genoß, darf der Eintritt Barthels in seine Werkstatt kaum bezweifelt werden.

In den Steuerbüchern von Ulm ist Zeitbloms Name nicht vor 1483 aufgefunden worden, so daß ihn wohl erst die Begründung eines festen Haushaltes bekannt gemacht haben dürfte. Daß er zuerst Kupferstecher gewesen, bleibt eine unhaltbare Annahme [2]. Der Titel Büchsenmacher in dem Innungsbriefe bezeichnet nur seinen vorübergehenden Antheil an der Aufsicht über die Vertheidigung der Stadt. Um so lehrreicheren Blick eröffnen die erhaltenen Werke, in denen die Beharrlichkeit seines Strebens mit den Fortschritten der Technik wetteifert.

Nach seiner Verheiratung scheint der Maler in Gesellschaft seiner Ehegattin Schwaben durchstreift, 1487 in Kirchheim seine Kunst geübt und den Nonnen des reformirten Klosters zu S. Johann dem Täufer in den Bedrängnissen durch Graf Eberhard den Jüngeren Beistand geleistet zu haben. Von seiner Thätigkeit ist aber keine Spur vorhanden. Erst an dem aus dem Wall-

---

mann, Maler von Nürnberg, und seinem Schwager, Hans Schühlein, für den Chor der Martinskirche in Rottenburg am Neckar zu fassen um 425 Gulden verdingt wurde.' Vgl. Vischer a. a. O. S. 310.

[1] München, Pinakothek, Nr. 227—232. Dieselben werden nicht auf urkundliche Beglaubigung hin, sondern wegen ihrer Uebereinstimmung mit dem Zwickauer Altar Wohlgemut zugeschrieben.

[2] Harzen in Naumanns Archiv VI, 1. Ausführliche Darstellung von Zeitbloms Entwicklungsgang bei Dahlke, Repertorium IV, 335 ff. Vgl. noch Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter. Passavant im Kunstblatt 1846.

fahrtsorte Hausen nach Stuttgart gelangten Altar von 1488 gewinnt die Forschung eine sichere Unterlage[1]. Wir finden hier in den Gestalten der hll. Nicolaus und Franciscus, auf den Innenseiten der Flügel, wie in der des Heilandes am Oelberge, außerhalb, das unzweifelhafte Gepräge des Malers.

Für den Antheil, welchen Zeitblom im Dienste des Abtes Heinrich Fabri († 1495) an dem inneren Schmuck der Klosterkirche zu Blaubeuren genommen, sind in dem 1496 vollendeten Hochaltar noch heute die Belege zu finden, obwohl eine Mischung verwandter Elemente der Ulmer Schule mit den Entwürfen des Meisters die Unterscheidung erschwert. Während in den Flügelbildern, welche hervorragende Momente aus dem Leben des Täufers versinnlichen, die Wiederkehr bekannter Portraitgestalten aus anderen Werken Zeitbloms als Merkmal der Echtheit angesehen wird, läßt das Monogramm am Gastmahl des Herodes einen Mitarbeiter erkennen, über dessen Namen jede Kunde fehlt. Dieser Hochaltar bildet eines der reichsten kirchlichen Monumente in Deutschland[2]. Auch das Schnitzwerk ist hier von meisterlicher Arbeit und wahrhaft üppiger Pracht: Inmitten die Figur der Himmelskönigin auf der Mondsichel, auf den Flügeln in vergoldeten Reliefs Anbetung der Hirten und Könige, außerdem zahlreiche Statuen am hohen Giebel und an der Predella. Schließt man die inneren Thüren, so bieten sich 16 Tafeln dar, in zwei Reihen die Geschichte Johannes des Täufers erzählend, während die äußeren Seiten vier Passionsscenen, die kleineren Felder — inmitten der Thürflügel — Brustbilder von Heiligen und das Portrait des Stifters (Abt Heinrich) aufweisen; auch fehlt an der Rückwand nicht das Veronicabild. Dieses imponirende Werk offenbart uns die malerischen Vorzüge jener Schule in besonderer Fülle, da sich Plastik und Goldglanz als Folie ihr darbieten: Schlanke Körperformen, maßvolle Geberden, schmale, portraitartige Gesichtstypen, darüber die der schwäbischen Malerei eigene Milde verklärend ausgebreitet.

Auf die Thätigkeit in Blaubeuren, welche durch den Tod des Abtes vielleicht eine Unterbrechung erlitt, folgte die Herstellung eines Altarwerkes in der Pfarrkirche zu Eschach[3]. Für die ungleiche Ausführung der Staffelfiguren, welche auf Mitwirkung von Gesellen schließen läßt, entschädigt einheitliche Composition der Flügelbilder. Auf der inneren Seite finden wir hier Verkündigung und Darstellung im Tempel, außen die beiden Johannes und vier Kirchenväter auf Goldgrund; das dazugehörige Schweißtuch bewahrt das Museum in Berlin. Zumal die beiden Johannes gehören in

[1] Zweifelhaft bleibt die Echtheit der Altarflügel im Museum zu Stuttgart (Salvator; S. Nicolaus; S. Barbara, einst bei v. Hirscher), ebenso, ob Zeitblom den Altar zu Kilchberg bei Tübingen gemalt, dessen Flügel sich in Stuttgart befinden.

[2] Vgl. Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 49. Passavant im Kunstblatt 1846. C. Baur, Das Kloster zu Blaubeuren, 1877, Führer mit Plänen und Abbildungen.

[3] In der Galerie zu Stuttgart.

ihrer statuarischen Ruhe und Würde zu den edelsten Erzeugnissen der deutschen Malerei jener Epoche, nicht minder das feierlich großartige Veronicabild.

‚Eine Perle altdeutscher Kunst' nennt Häkh das beglaubigte, durch Veröffentlichung des Ulmer Alterthumsvereins bekannte Altarwerk von Heerberg [1], auf dessen äußeren Flügelseiten die Verkündigung sich präsentirt, während innen Geburt und Präsentatio, an der Staffel Christus zwischen den Aposteln uns begegnen. Zart empfunden sind die Gestalten der Verkündigung, die demüthige Jungfrau und der mit buntem Flügelschmuck prangende Engel. Tiefe Andacht spricht aus der Scene der Geburt, mit der schönen Gruppe lobsingender Engel: Maria, in goldbrocatenem Kleide, hält die feinen, abwärts gesenkten Finger anbetend gefaltet, während Joseph nicht minder andächtig hinter ihr kniet. Wenn die Stellung der Hände und die steife Faltung des Mantels, ebenso wie die gedehnten Parallelzüge im Ueberwurf der Jungfrau an einen Kupferstich Schongauers erinnern (B. 3), so weisen die Hirten dagegen auf Schühleins Vorbild zurück. Auch sie zeichnen sich durch lebendigen Ausdruck schlichter Gläubigkeit aus. Gutgezeichnete Apostelköpfe schließen sich an der Staffel würdig den oberen Scenen an, während die Bemalung der oberen Außenwand mit Blattwerk und rankenden Blumen, des Meisters Portrait umkränzend, von dem Selbstbewußtsein und wachsenden Ruhme desselben Kunde bringt. Die Inschrift lautet: ‚Bartholme zeytblom maller zu Ulm der 1497 das werch gemacht.'

Die Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen enthält acht Tafeln aus dem Marienleben, die auf der Ulmer Ausstellung zu den besten Arbeiten des Malers gerechnet wurden; auch haben sich als Fragmente des ehemaligen Hochaltars in der Kirche zu Bingen bei Sigmaringen vier Bilder erhalten, die das gleiche Gepräge des Ulmer Meisters an sich tragen; wir finden hier Geburt, Anbetung der Könige, Opferung im Tempel und Tod Mariä [2]. Bei der Scene der Geburt fällt auf, daß in dem mageren Christuskinde die Darstellung Martin Schongauers von dem Isenheimer Flügel copirt ist, während die Engelgruppe sich wieder ganz an das Heerberger Werk anschließt.

Der Zeit der Vollendung gehören an: die Flügelbilder aus der Moritzkapelle in Nürnberg, mit den Einzelgestalten der hll. Ursula und Margaretha auf Goldgrund, sowie die Augsburger Tafeln. Namentlich ergeben die Scenen aus dem Leben des hl. Valentin durch Tiefe der Auffassung, verständige Disposition, gewissenhafte Zeichnung und harmonisches Colorit die künstlerische Reife Zeitbloms. Erhabene Ruhe, Gottvertrauen und Demuth verklären die milden Züge [3] des Bekenners, welcher furchtlos sein Haupt den Keulenschlägen

[1] In der Alterthumssammlung zu Stuttgart. Vgl. Dahlke a. a. O.

[2] Abbild. bei Dahlke a. a. O. S. 354. 357.

[3] Portrait des Bischofs Friedrich von Zollern. Vgl. die Abbild. bei Dahlke a. a. O. S. 360.

darbietet. Wohlthuend berührt uns die Art, wie jenes Motiv aller Roheit und Mordlust entledigt und nur die Idee des Martyriums in ihrer inneren Größe vorgeführt ist. Fra Angelico würde diese Scene in ähnlicher Milde dem gläubigen Herzen zur Erbauung vorgetragen und alles abstoßenden Realismus entkleidet haben. Hier finden wir eben noch ganz die Principien des Mittelalters. Selbst die Feinde des Heiligen sind recht würdige Gestalten.

Zeitbloms Einfluß auf die vaterländische Kunst tritt außerdem in verschiedenen Arbeiten anderweiten Ursprungs ans Licht. So befinden sich in der Galerie zu Donaueschingen[1] Gemälde eines Flügelaltars, welche, durch friedliche Haltung der Personen und leuchtende Klarheit der Farben sich auszeichnend, an den Ulmer Meister erinnern.

Bei dem Mangel an Nachrichten über den Zusammenhang zwischen Zeitbloms beglaubigten Schöpfungen und den Tafeln zu Großgmain[2] bleibt der Name jenes Künstlers unbekannt, der vielleicht auf schwäbischem Boden seinen Bildungsweg begonnen oder fortgesetzt und auf der Rückkehr von Italien jene Tafeln in der Nähe von Salzburg vollendet haben mag. Ein großartiger Zug ist darin unverkennbar, nur blieb der Maler durch Trivialität seiner bäuerischen Modelle befangen. Die Sicherheit der Perspective läßt auf Bekanntschaft mit den Paduanern schließen, während ruhige Würde des Auftretens mehr an Zeitblom erinnert. Jene vier Tafeln behandeln: Beschneidung, Christus im Tempel disputirend, Pfingstfest und Tod Mariä. Ein Zug tiefer, gehaltener Empfindung geht durch die Scene des Pfingstfestes: Voll herzlicher Andacht sind die Apostel um die großartig gedachte Figur Mariä versammelt, die in königlicher Haltung sie überragt und doch mit ihnen eng vereint ist als geistige Mutter mit ihren Söhnen, den Trägern des Gottesreiches Jesu Christi. Der schwäbischen Compositionsweise nähert sich besonders eine Darstellung vom Tode Mariä. Die Untermalung ist leuchtende Tempera, darüber Oel. Der Grund golden. Die Gewandung hat überall einen großen Wurf, besitzt aber nicht die Einfachheit der Linien wie bei Zeitblom. Die Figuren präsentiren sich in schlanken Verhältnissen, mit kleinen Köpfen, wohlgebildeten Händen.

Wird die Geburt Zeitbloms nach dem Selbstportrait am Heerberger Altar, das ihn schon als Fünfziger darstellt, angenommen, so hat er 66 bis 70 Jahre erlebt. Eine neuerdings in Ulm aufgefundene Urkunde[3] nennt seinen Namen noch 1518.

Eine stattliche Reihe von Werken bekundet den Fleiß des Malers, läßt die Einwirkung hervorragender Zeitgenossen, aber auch das Beharren in der

[1] Nr. 22—33.

[2] Großgmain bei Reichenhall. Vgl. die Abbild. bei Dahlke a. a. O. Es sind Ueberreste des früheren Hochaltars.

[3] Vgl. Dahlke a. a. O. S. 366.

Originalität sichtbar werden, führt den Beschauer an friedlichen Scenen und schlichten Einzelgestalten vorüber, in denen Wahrheit und Reinheit des Gefühls uns mit den Unvollkommenheiten der Körperzeichnung aussöhnt. Unter den Heiligen versinnlichen die ehrbaren Modelle aus Gelehrten- und Künstlerkreisen, wie aus dem Volke, nicht bloß die Lauterkeit religiöser Ueberzeugung, sondern bieten zugleich eine Portraitgalerie. Ist die Gliederung der Figuren zuweilen ungelenk, so zeigen dieselben doch entsprechende Geberde und kommen meist zu rechtem Ausdruck des Wollens. Er idealisirt nicht, aber dem idealen Charakter sind die schmalen Langfalten mit mäßigen Brüchen günstig, wie denn auch der schlichte Contur den Ausdruck von Einfalt und Frömmigkeit unterstützt. Seine Motive sind vornehmlich dem Marienleben wie der Legende gewidmet und ohne dramatische Anlage. Damit wären die Grenzen von Zeitbloms Talent angedeutet. In der Behandlung des Stoffes blieb er auf Erhöhung des malerischen Reizes durch Schiller von Brocat, Verzierung und Säumen wohl bedacht, behandelte die Landschaft aber als Nebenwerk. Harmonie, Kraft und Tiefe der Farbe sind ihm eigen. Abhold dem Treiben des Volkes in Uebermuth und Leidenschaft, läßt Zeitblom in seinen dadurch stets vornehmen Werken den höheren Frieden des Gemüthes walten. Nicht mit Unrecht hat ihn Waagen[1] den ‚deutschesten aller Maler' genannt.

Friedrich Herlin.

Eine zweite Schule hatte ihren Sitz zu Nördlingen an der Grenze des Frankenlandes. Hier steht Friedrich Herlin an der Spitze, welchem 1467 das Bürgerrecht daselbst ertheilt wird, nachdem er schon 1462, 1463 und 1466 zu Rothenburg an der Tauber gearbeitet hatte. 1499 wird sein Name zum letztenmal in den Steuerbüchern genannt, er muß also in diesem Jahre oder 1500 gestorben sein[2].

An dem 1462 gestifteten Hochaltar der S. Georgskirche zu Nördlingen scheint er die Flügelbilder gemalt zu haben, acht Motive aus der Kindheitsgeschichte des Erlösers, an der Rückseite drei Passionsscenen, eine Auferstehung und das Jüngste Gericht. Von 1466 datirt sein erstes, mit vollem Namen beglaubigtes Werk, die Flügel des Hochaltars in der S. Jakobskirche zu Rothenburg, worin er sich als entschiedenen, aber nicht sehr begabten Nachahmer der flandrischen Schule, insbesondere des Rogier van der Weyden präsentirt. Es sind sieben Darstellungen: auf dem rechten Flügel Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Beschneidung, links Anbetung der Könige, Präsentation und, beide untere Abtheilungen einnehmend, der Tod Mariä. Die äußeren und rückseitigen Bilder entziehen sich, ihrer schlechten Erhaltung wegen,

[1] Handbuch I, 185: ‚Wie wenige, zieht er durch die ungemeine Schlichtheit, Reinheit und Wahrheit seines religiösen Gefühls an.'

[2] Beyschlag, Notizen zur Nördlingischen Geschlechtshistorie, 1803, II, 229.

der Beurtheilung[1]. Nicht nur ist der flandrische Typus in den Köpfen ausgeprägt — doch ohne feine Durchgeistigung, wie in den mageren, ältlichen Zügen der Gestalten Rogiers —, auch Körperhaltung, Faltenmotive und ganze Figuren sind entlehnt[2]. Das Colorit nähert sich ebenso dem flandrischen, aber es fehlt der zart verschmolzene Auftrag, und Waagen hat wohl Recht, wenn er von Herlin bemerkt: ‚Er verräth weder eine bedeutende Eigenthümlichkeit, noch erreicht er in der gefühlten und gewissenhaften Ausbildung irgendwie sein Vorbild.‘ Die Faltenzüge sind im ganzen plumper, in Einzelheiten knittriger, der Goldstoff wird minder fein behandelt. So liegt Herlins Verdienst mehr in der Vermittlung niederländischer Technik nach Oberdeutschland, wie im Ausprägen originalen Talentes.

Von Bedeutung ist noch das Triptychon von 1488 in der Stadtkirche zu Nördlingen, welches der Maler für sich und seine Familie stiftete. Die Mitte nimmt eine thronende Jungfrau mit Kind ein, welchem S. Lucas das Buch hinreicht[3]; an der anderen Seite die hl. Magdalena. Hinter Maria halten zwei freundliche, weißgekleidete Engel einen Teppich. Neben dem Evangelisten der Stifter mit seinen vier Söhnen, neben der hl. Margaretha Herlins Ehegattin mit fünf Töchtern. Auf den Flügeln Geburt Christi und der Knabe Jesus im Tempel. Auch hier entbehren die Typen aller feineren, geistigen Reize. Am wenigsten befriedigt das magere, ungeschickt in das Buch des hl. Lucas hineintastende Christuskind. Kein zeitgenössischer Maler stand dem flandrischen Realismus so unselbständig und phantasielos gegenüber wie Herlin!

Zu nennen sind ferner: die in der Stadtkirche zu Bopfingen enthaltenen zwei Altarflügel, Geburt Christi und Darstellung im Tempel[4]; das figurenreiche Bild von 1468: Christus vor Pilatus, in der Stadtkirche zu Nördlingen[5]; ebendaselbst das Epitaphium einer Frau aus der Familie Müller, den Gekreuzigten mit Maria und Johannes darstellend, unten die Stifterfamilie, am Rahmen die Jahreszahl 1463, zwar ohne Signatur, aber stilistisch den anderen Werken Herlins sich anschließend.

Es sei noch eines geistlichen Malers gedacht, des Martin Schwarz, der im Dominikanerconvent zu Rothenburg lebte, und von dem uns vier Tafeln mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und dem Tode

---

[1] Waagen, Handbuch I, 178. Derf., Kunstw. und K. in Deutschland, I, 324 ff. Förster, Geschichte d. d. Kunst, II, 189 f.

[2] Die Verkündigung ist, ganz wie die in der S. Georgskirche zu Nördlingen, dem Rogier entlehnt.

[3] Waagen (Deutschland, I, 352) macht daraus den hl. Joseph. Vgl. dazu auch die Beschreibung bei Förster a. a. O. S. 188.

[4] Förster a. a. O. S. 189: ‚Man sieht daran das Festhalten am niederländischen Stil, aber keinen Fortschritt, weder in Erfindung noch in Zeichnung und Charakteristik.‘

[5] Waagen, Deutschland, I, 353.

Mariä, nebst ebensoviel rückseitigen Passionsscenen erhalten sind[1]. An Reinheit und Milde der Beseelung steht er Zeitblom nicht nach, wie besonders das Motiv der Verkündigung mit dem herrlichen Engel darthut, ja hier klingt jener Wohllaut an, wie ihn Lorenzo Monaco und Fra Angelico aus himmlischen Sphären uns gebracht haben. Welchen Gegensatz bildet dieser Klostermaler zu der dürren, handwerksmäßigen Auffassung Meister Herlins!

Der Richtung Zeitbloms schließt sich noch ein unbekannter Maler an, dem in der Galerie zu Donaueschingen[2] Fragmente eines Altars, mit Verkündigung und Heiligen, angehören; desgleichen in Sigmaringen[3] sieben Darstellungen aus dem Marienleben, worin besonders die Landschaft durch liebevolle Behandlung und saftiges Colorit gewisse Reize entfaltet. In seinen Typen, besonders den Frauengesichtern, hat er Zeitblom nicht erreicht, denn er verfällt auch zuweilen in eine derbe Auffassung. Daß er kein Schwabe war, ersieht man aus der Darstellung vom Tode Mariä, welche nicht knieend den Geist aufgibt, wie es in der dortigen Schule hergebracht ist, sondern auf dem Lager ruhend.

Auch die Malerfamilie Strigel von Memmingen, seit 1433 urkundlich erwiesen, steht unter dem Einfluß der älteren Ulmer Schule. Von Ivo Strigel besitzt das Museum zu Basel einen Schnitzaltar mit Malereien an der Rückseite[4]; von Klaus Strigel sehen wir in der Frauenkirche zu München zwei Altarflügel von 1500, Heilige darstellend. Größere Bedeutung in der Malerei des sechzehnten Jahrhunderts erreicht dann Bernhard Strigel, welcher um 1460 in Memmingen geboren ist und um 1480 Ulm besuchte, wo er allem Anschein nach Zeitbloms Unterricht genossen hat. 1506 lebt er als angesehener Maler in seiner Vaterstadt, zugleich im Dienst Kaiser Maximilians und in städtischen Aemtern beschäftigt, bis 1528. Es ist an dieser Stelle nur seiner früheren Leistungen zu gedenken, in denen noch die ältere Ulmer Schule sich ankündigt. Diese vertritt das Altarwerk in der städtischen Sammlung zu Memmingen. Wir finden hier: Moses vor dem Dornbusch, die Königin von Saba, Anbetung der Hirten und der Könige; auf den inneren Flügeln weitere Momente aus der Geschichte der drei Weisen. Dazu landschaftlicher Hintergrund. Viel späterer Zeit gehören die Altarflügel im Berliner Museum an (1515); gewisse Heiligengestalten hier und in Kassel[5]; die Fragmente eines Altars in München[6] und Nürnberg[7], obgleich die Formsprache noch jene des fünfzehnten Jahrhunderts geblieben ist. Poesie wird man bei diesem nüchternen und geschäftsmäßigen Maler vergeblich suchen;

---

[1] Nürnberg, German. Museum, Nr. 94—97. [2] Nr. 22—33.

[3] Nr. 158—164. Die Thätigkeit des Malers gehört zwar schon dem sechzehnten Jahrhundert an, in seiner Auffassung bleibt er aber der älteren Richtung treu.

[4] Die hll. Michael, Barbara, Dorothea, Katharina, Apollonia.

[5] Kassel Nr. 16—17. [6] München Nr. 184—187.

[7] Nürnberg Nr. 174—180.

seine Typen, zwar von schlanken Verhältnissen, neigen stets zum Häßlichen, auch die Frauen, weshalb er den hohen psychologischen Aufgaben christlicher Kunst hilflos gegenübersteht. Sein Christus, von negerartiger Gesichtsbildung, ist geradezu ein trauriges Denkmal banaler Realistik. Hier bleibt er weit hinter den anderen deutschen Malern zurück. Im übrigen besitzt sein Colorit die anziehende Fülle und Kraft der Werke Zeitbloms.

Die Schule von Ulm war im ganzen Schwabenlande von Bedeutung, dies beweist eine Reihe von Bildern, aus verschiedenen Gegenden stammend und doch mit Zeitblom Verwandtschaft bekundend, so die Tafeln mit dem Tode und der Krönung Mariä, auf Burg Lichtenstein bei Reutlingen; jene aus Kloster Roggenburg, Urspring und Kirchheim unter Teck, in der Sammlung Abel und der Galerie zu Stuttgart; andere in der Klosterkirche zu Murhard, im Frauenkloster zu Hegbach, in Ravensburg und Schwäbisch-Hall am Kocher. In Ravensburg ist die Malerfamilie Tagpret bekannt, ebenfalls an Zeitblom sich anschließend. Ebenso bekunden die in den Kirchen von Schwäbisch-Hall, namentlich S. Katharina, zahlreich enthaltenen Schnitzaltäre mit Flügelbildern den Einfluß der Ulmer Schule. Wandmalereien sind erhalten zu Weilheim unter Teck in der ehemaligen Klosterkirche: am Chorbogen ein Weltgericht, an der Nordwand die heilige Sippschaft; an der Westseite das Bild des Rosenkranzes, eine sinnige Darstellung: Maria mit Kind, im Rosengarten sitzend, worin Engel Blumen pflücken, ist von den drei Kränzen nebst entsprechenden Darstellungen in Medaillons umgeben; darüber die Trinität und Engel mit Leidenswerkzeugen, unten die Christenheit in Anbetung [1]. Hier scheint sich allerdings weniger der Charakter Zeitbloms und seiner Schule, als der einer späteren Richtung auszuprägen. Reste von Wandbildern auch in Göppingen, Konstanz [2], Lorch [3], Denkendorf [4], Lindau [5] und Schwäbisch-Hall [6].

Als Denkmal der Miniaturkunst wäre dann noch das aus Kloster Salem am Bodensee stammende Brevier zu nennen, welches 1494 begonnen wurde, jetzt der Heidelberger Bibliothek angehörig.

Nächst Ulm bildete Augsburg einen Sammelpunkt für die schwäbische Malerschule. Hier wie dort gab es Familien, deren Vertreter lange Zeit hindurch das Ansehen derselben zu erhalten im Stande waren [7]. Besonders

[1] Vgl. Grüneisen im Kunstblatt 1840, S. 98. Im Jahre 1855 vom Alterthumsverein zu Stuttgart publicirt.

[2] Im Dom Christus am Kreuz, nebst Heiligen und knieendem Donator; in der Sylvesterkapelle ein Weltgericht von 1472.

[3] Grabkirche der Hohenstaufen. Vgl. Kunstblatt 1847, S. 94.

[4] Kloster zum heiligen Grabe, in Kreuzgang und Krypta. Kunstbl. 1840, S. 414.

[5] In der Peterskirche. [6] In der Katharinenkirche eine Kreuzigung.

[7] v. Stetten, Kunstgewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg, I. Bd. 1779; II. Bd. 1788.

scheint die Wandmalerei gepflegt worden zu sein[1]; es berichtet nämlich die Chronik, daß das im Jahre 1460 abgebrannte Dominikanerkloster nicht nur rasch wieder aufgebaut, sondern durch die Bürger mit Wandgemälden ausgeschmückt worden sei. Von älteren Tafelbildern ist nur eine geringe Zahl erhalten, und fast scheint es, als ob man sich für solche auch fremder Künstler bediente: so fertigte ein Maler, Gumpolt Gultlinger, für S. Ulrich mehrere Altäre[2], und noch 1488 bestellte der Bischof von Augsburg bei Zeitblom einen Altar für die Kirche zu Hausen. Zwei Malerfamilien, die der Burgkmair und Holbein, geben dann der Augsburger Schule weitere Bedeutung und durch eigenartige, dem Leben unmittelbar entnommene Realistik einen ganz bestimmten Charakter. Von der ersteren Familie kommt für diese Epoche nur der 1489 in den Urkunden verzeichnete Thomas Burgkmair in Betracht, welcher 1460 in der Lehre war und 1523 gestorben ist. Beglaubigte Werke sind nicht erhalten. Bedeutsamer wird für die dortige Kunstentwicklung das Haupt der Familie Holbein.

Hans Holbein der Aeltere.

Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, dürfte aber, nach Woltmanns auf datirte Bildnisse sich stützender Angabe gegen 1460 zu suchen sein[3]. Er war der Sohn eines Lederers, Michael Holbein aus Schönfeld bei Augsburg, der seit 1451 in den Steuerregistern der Stadt zu finden ist. In wessen Schule er gebildet, läßt sich bei dem geringen Material der älteren dortigen Innung nicht erkennen; doch treten in seinen zuerst 1493 datirten Arbeiten verschiedene Einwirkungen, sowohl der niederländischen Malerei als Schongauers zu Tage. Des letzteren Kupferstiche scheinen namentlich von ihm benutzt worden zu sein. Sein erstes bezeichnetes Werk sind die vier Tafeln im Dome zu Augsburg, einst dem Altar zu Abtei Weingarten in Schwaben angehörig, mit Scenen aus dem Marienleben: Joachims Opfer, Mariä Geburt, Eintritt in den Tempel und Darstellung Christi. Die ruhige Haltung und sorgfältiges Eingehen auch auf das Beiwerk erinnern hier an die Schule der van Eyck. Zwei kleinere Madonnenbilder, eines in der Moritzkapelle zu Nürnberg, das andere im Germanischen Museum daselbst[4], gehören derselben Richtung an und bekunden

---

[1] Vgl. Buff, Augsburger Fassadenmalerei, in Zeitschrift f. b. K. XXI, 58 ff. 104 ff. R. Vischer, in den Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1866, S. 478—582.

[2] v. Stetten, Kunstgewerbe ꝛc. I, 275.

[3] Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1874—1876. Zur Familie Holbein vgl. noch R. W. Wornum, Some account of the life and works of Holbein, London 1867. P. Mantz, Hans Holbein, Paris 1879; Prachtwerk ohne Bereicherung des Gegenstandes durch neue Thatsachen. Diese Arbeiten haben jedoch mehr auf den jüngeren Holbein Bezug, ebenso wie die von His in Basel.

[4] Madonna und Kind erinnern in ihrer lieblichen Bescheidenheit an die besten Stiche Schongauers, das Gewand fließt leicht um die schlanke Gestalt Mariä und

noch feinfühligen Sinn für leibliche Anmuth. Aus derselben Zeit werden zwei mit dem Namen Hans Holbein, ohne Jahr, bezeichnete Altarflügel in der Galerie zu Prag stammen[1], welche grau in grau einzelne sehr edle Heiligengestalten und den Tod Mariä, nebst der Legende der hl. Odilia enthalten. Ein bedeutendes Werk jener Zeit sind dann mehrere durch Inschriften und die Annalen des Katharinenklosters in Augsburg beglaubigte, jetzt der Augsburger Galerie angehörige Tafeln, namentlich jene aus dem Kapitelsaal des Klosters. Durch päpstliche Indulgenz war dem Convent das Privilegium der sieben großen Basiliken Roms zuerkannt worden. Dies veranlaßte eine — allerdings nicht der Wirklichkeit entnommene — Darstellung jener Kirchen, wobei immer zwei zu einem Bilde vereinigt wurden. Der ältere Holbein fertigte, wie die Inschrift ergibt, 1499 das Motiv von S. Maria Maggiore, darüber die Krönung Mariä, auf den Seiten Geburt Christi und Martertod der heiligen Dorothea[2]. Auch hier wird noch die ältere ideale Richtung durch schlanke Proportionen, flüssige, breit ausladende Gewandung und zaghafte Modellation vertreten, während gewisse naturalistische Züge, z. B. das derbe Christkind, welches Dorothea Blumen spendet, die neue Richtung ankünden. Manches erinnert auch an den Meister der Lyversberg'schen Passion. Zwei Jahre war dann Holbein für die Dominikaner in Frankfurt am Main thätig, indem er zugleich als Haus- und Tischgenosse im Kloster wohnte. Von seinen dortigen Arbeiten befinden sich sieben Passionsscenen (von acht) im Städel'schen Institut (die achte in Privatbesitz zu Hamburg[3]), eine Darstellung des heiligen Abendmahls in der S. Leonhardskirche, zwei dazu gehörige Theile im Städel'schen Institut, die übrigen vier (Passionsbilder) und auch vier weitere große Bilder, mit den Stammbäumen der heiligen Jungfrau und der Ordensgenerale, in der städtischen Sammlung zu Frankfurt. 1502 entstand das umfangreiche Altarwerk in der Kirche zu Kaisheim, 16 Bilder aus der Passion und dem Marienleben, welche jetzt der Münchener Pinakothek angehören[4]. Diese Arbeiten sind von ganz verschiedenem Werth und lassen das Schwanken zwischen

breitet sich weit ausladend über den Boden hin. Wenig befriedigen aber zwei eine Krone haltende Engel, die sich in gequälter Haltung und mit wildflatternden Gewändern präsentiren. Das Christuskind zeigt gutgerundete Formen.

[1] Nr. 29. 30. Im Museum zu Basel ein Altarflügel mit dem Tode Mariä, der andere, mit der Krönung, in der bischöfl. Residenz zu Eichstätt.

[2] Zum Andenken an die Stifterin, Dorothea Bölinger.

[3] Beim Consul Ed. F. Weber. Vgl. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, in den Nachträgen zum II. Bd. (S. 118 betr.).

[4] Nr. 193—200. Eine dritte, aber nicht bezeichnete Passion, die sich stilistisch den genannten anreiht, befindet sich in der Galerie zu Donaueschingen unter Nr. 43—54. Letztere ist größtentheils grau in grau gemalt und zeigt kräftig modellirte Gestalten. Obgleich Holbein auch hier einzelnes noch schön zu gestalten weiß, überwiegt doch der Geschmack am Häßlichen und Burlesken. Die Passion wurde bei Soldan in Nürnberg als Lichtdrucktafeln veröffentlicht.

älteren Reminiscenzen und der zum Naturalismus drängenden Natur Holbeins deutlich erkennen. Manche Nebenfiguren bieten, wie auch bei Schongauer, abstoßende Züge erlesener Häßlichkeit, während sich anderwärts, z. B. bei der Darstellung im Tempel, der Sinn für Anmuth und Würde durchringt. Das Bestreben nach psychologischer Wahrheit führt auch hier oft zu mißverstandener Geberdensprache und Verrenkung der Extremitäten. Dem Jahre 1502 gehört auch die jetzt in der Augsburger Sammlung[1] befindliche Gedenktafel des Ulrich Walther für seine Töchter, Conventualinnen des S. Katharinenklosters an. Das Mittelbild zeigt eine Verklärung Christi, die linke Tafel Heilung des Besessenen und die Stifterfamilie, die rechte Speisung der Fünftausend. Der naturalistische Zug ist hier stärker ausgeprägt: Colorit und Behandlung der Portraits erscheinen bedeutsam für die Entwicklung des Künstlers zum neueren Stil hin. Gegen das Jahr 1508 verliert sich mehr und mehr das Schwanken in der Auffassung Holbeins: sein unruhig strebender Geist enteilt dem Kampfe mit idealen Reminiscenzen, bestimmtere Ziele ins Auge fassend, die mehr seiner innersten Natur entsprechen. Es sei nur noch eines der besten Werke aus jener früheren Zeit gedacht, der etwa dem Jahre 1504 angehörigen Tafel aus dem Katharinenkloster, einer Darstellung der S. Paulskirche zu Rom[2]. An der Spitze des Bogens sehen wir hier die Dornenkrönung, unten in drei Abtheilungen Scenen aus dem Leben des Apostels, links Bekehrung und Taufe, in der Mitte die Predigt, dann seine Begegnung mit Petrus und Martyrium, rechts das Begräbniß und Verehrung des Leichnams. Diese Motive, lebendig, übersichtlich und mit vielem Geschick dem Raume angepaßt, geben eine verständliche Erzählung der Begebenheiten aus dem Leben des Apostels; die Stellungen sind freier als auf anderen Bildern, die Köpfe sprechend; aber das Bedürfniß nach Schärfe der Charakteristik überwiegt doch überall den Sinn für Anmuth und Schönheit des Körperlichen. Die fernere Entwicklung Holbeins gehört der neueren Malerei an.

D. Die fränkische Schule.

Hans Pleydenwurff.

Einen nicht so erfreulichen Anblick als die kölnische und schwäbische Malerschule bietet in jener Epoche die fränkische dar. Der flandrische Realismus ward hier mit besonders nüchternem Geiste mehr nach seinen Aeußerlichkeiten aufgenommen; handwerklicher Fleiß überwucherte vielfach die Reste idealen Strebens, welches in der vorigen Epoche Werke wie den Imhof'schen

[1] Augsburg Nr. 84—86.

[2] Jahreszahl ist nicht vorhanden, indes wurde gleichzeitig bei Burgkmair ein die Jahreszahl 1504 tragendes Bild in Auftrag gegeben. Auf dem Rahmen von Holbeins Tafel stand: ‚Praesens opus complevit Joh. Holbein civis Augustanus.'

Altar hervorgebracht hatte, und ohne Sinn für schlichte Naturwahrheit suchte man in Uebertreibungen Ersatz, die zur Manier hinführen mußten. Nur eine Reihe von Werken sondert sich bedeutsam aus dem in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Entstandenen ab, vornehmlich die schöne Kreuzigung in der Münchener Pinakothek, welche unzweifelhaft flandrischen Einfluß, und zwar den des Rogier van der Weyden ausspricht. Daneben finden wir das wesentliche Erbtheil der älteren Kunstrichtung, die warme, braune Gesammtstimmung des Colorits. Große malerische Accurateſſe macht sich überall bemerkbar; Ernst und Wehmuth lagern über den um die edle Person des Gekreuzigten versammelten 20 Gestalten, in denen manches von der Großartigkeit und Leidenschaftlichkeit der älteren Schule fortlebt. Fleißiges Studium der Natur machte sich in allem, auch in der Bildung von Händen und Füßen bemerkbar[1]. Wir wissen nur, daß diese schöne Tafel aus der Nürnberger Burg nach Bamberg, von da 1872 in die Münchener Sammlung gekommen ist, und lesen auf dem turbanartigen Kopfputz der einen Figur die verschnörkelten Buchstaben J. P.[2], in denen Thode das Monogramm des 1472 verstorbenen Hans Pleydenwurff erkennen will. Dieser war ein angesehener Nürnberger Maler, der schon 1451, dann von 1463 bis an seinen Tod als Hausbesitzer genannt wird und vermuthlich aus der Schule des Pfenning hervorgegangen ist. Seine Wittwe, Barbara, heiratete Michael Wohlgemut. Pleydenwurff hinterließ drei Söhne, deren einer, Wilhelm, vom Stiefvater herangebildet wurde und sich an der Schedel'schen Chronik betheiligte. Dieser lebte bis 1495 und erscheint von 1490 — 1494 im Bürgerverzeichniß als Meister[3].

Der Autor der Kreuzigung hat nun augenscheinlich nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch die folgende Generation beeinflußt. So erklärt es sich, daß die meisten der in dieser Zeit entstandenen Bilder gewisse Typen jenes Meisters nachahmten. Am nächsten kommt dem Münchener Werke eine andere Kreuzigung, Votivbild des Canonicus Schönborn, jetzt in Nürnberg[4], mit der wiederum einige Bilder Zusammenhang besitzen, so die Anbetung der Könige und die Figur der Jungfrau aus der Verkündigung[5] daselbst, nebst einer in München befindlichen Anbetung der Hirten und dem Erzengel, welche, wie Scheibler glaubt, zusammen ein Altarwerk ausmachten. Nach Thode würden sich den genannten Bildern auch die Flügel des Landauer'schen Altars zu München mit den in der Augsburger Galerie befindlichen einer Kreuzigung und Auferstehung anreihen lassen, zuletzt auch noch die im Museum schlesischer

[1] Thode, Die Malerschule von Nürnberg, S. 105 ff.

[2] Zuerst von Vischer entdeckt.

[3] Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1871, S. 11. 278. v. Murr, Journal II, S. 31. 134 f.

[4] German. Museum Nr. 116. [5] German. Museum Nr. 97—98.

Alterthümer zu Breslau aufbewahrten Reste des Pleydenwurff'schen Altars[1]. Zu diesem gehörten aber als Flügel Kreuzigung und Kreuzabnahme; letztere glaubt Thode in dem jetzt der Rupprecht'schen Gemäldeausstellung zu München einverleibten Bilde gefunden zu haben[2]. Gewisse Zusammengehörigkeit dieser Werke ist zweifellos vorhanden, so in den weiblichen Köpfen des letztgenannten Bildes mit denen des Landauer'schen Altars. Der Typus Christi, welcher stark an Rogier erinnert, gleicht dem der Münchener Kreuzigung, nicht minder der des Johannes. Die Magdalena auf der Kreuzigung stimmt in ihrer Haltung auffällig mit der knieenden Maria auf der Kreuzabnahme überein; auch der auf den Boden sich ausbreitende Faltenzug hat ein gemeinsames Princip. Nicht minder auffällig erscheint das Gemeinsame der Landschaft, mit den gedrungenen Felspartien. Insbesondere aber ist es der geistige Inhalt, die gesammelte, ernste Stimmung, der Ausdruck frommer Andacht, welche den Zusammenhang fester kitten, und somit wäre die Annahme nicht allzu gewagt, daß wir in dem Meister J. P. Johannes Pleydenwurff zu erkennen haben. Auf ihn gehen dann noch einige kleinere Werke zurück, die zwei Altarflügel im Chor von S. Lorenz, an Pfeilern aufgehängt[3], sowie zwei Heilige, Dominicus und Thomas Aq., im Museum daselbst[4].

In einer dem Pleydenwurff'schen Stile verwandten Richtung bewegt sich der Meister des Löffelholz'schen Altars, dessen Gemälde hervorstechende künstlerische Qualitäten erkennen lassen[5]. Alle Motive sind der Legende der hl. Katharina entnommen. Die Typen tragen hier besonders den Ausdruck kindlicher Naivität an sich, und die Figuren haben etwas Unreifes, Unentwickeltes; der Ausdruck aber ist sprechend und die Heilige in der Scene der Disputation selbst anmuthig zu nennen.

Michael Wohlgemut.

Die Nachrichten über ihn sind spärlich, eine Kritik seiner Thätigkeit aber gehört zu den schwierigsten Aufgaben in der Kunstgeschichte. Vermuthlich entstammt er einer Malerfamilie, denn die Register Nürnbergs erwähnen Meister dieses Namens seit 1360[6]. Er selbst wird darin erst 1473 an-

[1] In der Kreuzkirche zu Breslau befindlich bis zur Säcularisation 1810. In den fünfziger Jahren von W. Ranke erworben, welcher drei Darstellungen publicirte in: Alte christliche Bilder, photographisch dargestellt, Berlin 1861. 1462 war der Altar seitens der Elisabethkirche zu Breslau in Auftrag gegeben. Vgl. Alwin Schulz in seiner Geschichte der Breslauer Malerinnung S. 8 f.

[2] Vgl. die Abbildung bei Thode, Tafel 17.

[3] Nr. 20. Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten und Kindermord. [4] Nürnberg Nr. 121—122.

[5] Datirt 1453. Im Westchor von S. Sebaldus.

[6] Vgl. die Auszüge bei v. Murr, Journal zur Kunst und Literatur, Nürnberg 1787, XV, 29. Neudörfer, Nachrichten, in den Quellenschriften, S. 128 ff. Thode, Die Malerschule ꝛc., S. 274 f.

geführt, nachdem er die Wittwe des Malers Hans Pleydenwurff geehelicht hatte. Daß er 1434 geboren und erst 1519, in einem Alter von 85 Jahren gestorben ist, ersehen wir aus der bekannten Inschrift auf Dürers Portrait seines bejahrten Lehrers. Wir können nun annehmen, daß Valentin Wohlgemut Michaels Vater war, daß er bis 1470 Gehilfe seines Vaters blieb und bis 1473 Werkführer seiner Mutter Anna gewesen ist. Damit wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er auch unter Pleydenwurff eine Zeit lang lernte und diente, um so weniger, als er dessen Wittwe zur Frau genommen[1]. In späteren Jahren hat er sich noch einmal verheiratet. Das letzte urkundlich beglaubigte Werk des Malers ist der Schwabacher Altar (1508); dann verstummen alle Nachrichten bis zu seinem Tode. Ob er Nachkommen gehabt, muß dahingestellt bleiben.

Wohlgemut dürfte schon 1479 der angesehenste Maler von Nürnberg gewesen sein, wie aus dem Auftrage für die Kirche in Zwickau hervorgeht; aber er huldigte in seiner Werkstatt dem zünftigen, handwerksmäßigen Betriebe, der jedem Bedürfniß zu genügen strebt, ohne deshalb künstlerischen Erfolg vorauszusetzen. Dies beweist ein 1507 mit dem Magistrat zu Schwabach über Vollendung des Altarwerkes in dortiger Stadtkirche geschlossener Contract[2], worin der Meister sich verpflichtet, ‚die Tafel zu ändern, falls sie an mehreren Orten ungestalt wäre, bis sie von Schiedsmännern anerkannt sei; sie aber zu behalten, falls sie so große Ungestalt gewinne, daß sie nicht mehr zu ändern sei'. Auch scheint er sich der Beihilfe anderer, ihm untergeordneter Maler bedient zu haben, die an ihn ergangene Aufträge übernahmen. Immerhin bleibt Wohlgemut eine nicht unbegabte obzwar poesielose Natur, die sich eben nicht über die damalige zünftige und geschäftsmäßige Auffassung zu erheben vermochte. Von größeren, urkundlich beglaubigten, ihm in Auftrag gegebenen Werken sind uns nur drei bekannt, ein viertes wird von einem zeitgenössischen Schriftsteller als das seinige verbürgt. Diese Arbeiten umfassen einen Zeitraum von 29 Jahren, 1479—1508.

Vergleichen wir nun diese Leistungen miteinander, so stellt sich zunächst die Thatsache mehrfacher Abweichungen heraus, d. h. man bekommt den Eindruck, als seien die vier Altäre von vier verschiedenen Malern angefertigt worden; am Zwickauer Werke sind sogar zwei Arbeiter divergirender Richtung nachzuweisen. Dieses, von 1479, ist das älteste[3], dürfte also am meisten

[1] Thausing, Dürer, 2. Aufl., Leipzig 1884. R. Vischer, in den Studien, S. 294 ff. 316—344. W. Schmidt, in der Kunstchronik, XXII, 193—198. M. Lehrs, im Katalog des German Museums. Neben R. Vischer hat auch J. Rée den Sachverhalt von Wohlgemuts Eltern entdeckt und in der Kunstchronik XII (1885—1886) dargelegt. Die neueste Arbeit von Thode a. a. O. S. 122 ff. Abbildungen in der Zeitschrift f. b. K. XVIII, 169 ff. [2] Meusel, Neue artistische Miscellaneen, IV, 476 ff.

[3] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 63 f. v. Quandt, Die Gemälde des M. Wohlgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, herausgeg. im Auftrage des Sächsischen Alterthumsvereins.

auf Originalität Anspruch erheben, und zwar sind hier die meisten Tafeln von Wohlgemut selbst, wie die Uebereinstimmung mit den Staffelbildern am Schwabacher Altar darthut; denn es wäre schwer zu glauben, der Meister habe schon 1479, in einem Alter von 45 Jahren, die wesentlichen Stücke seiner Aufträge einem Gehilfen oder Genossen übertragen, und daß derselbe Gehilfe noch 1508, also 29 Jahre später bei ihm gewesen sei.

Dieser stattliche Hochaltar der Marienkirche in Zwickau, mit plastischen Figuren und dreifachen Flügeln, trug ihm die für jene Zeit bedeutende Summe von 1400 Gulden ein. Bei vollständiger Oeffnung des Schreines präsentiren sich neun große Statuen, in der Mitte Maria mit Kind, auf dem Halbmond stehend. Nach Schluß der inneren Flügel erscheinen vier Tafeln: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, die heilige Sippe, dann vier gleich große Darstellungen aus der Passion auf landschaftlichem Hintergrunde. Die Mitte der Altarstaffel enthält plastische Figuren Christi und der Apostel. Auf der Rückseite geringere Malereien in Leimfarben: das Weltgericht, das Schweißtuch, der Mannaregen und Melchisedek. Ist der erste Eindruck des farbenprächtigen Werkes ein günstiger, überraschender, so macht sich beim Einzelstudium bald die Ueberzeugung geltend, daß dem wirkungsvollen Apparat doch die eigentliche Seele, der echt künstlerische Gehalt mangelt, ja daß auch dem formalen Wesen eigentliche Größe und Noblesse abgeht, daß der Autor nicht aus innerer Anschauung sein Werk concipirt und ihm Existenzkraft verliehen, sondern daß nur Erinnerungen und Vorbilder das Material zu seinen Compositionen geliefert haben. Neben den Werken Pleydenwurffs erscheinen sie hohl und nichtssagend, ungleich, ohne Anmuth und Lebenswärme, ohne genaue, mit der Idee verwachsene Formsprache. Und doch ist Wohlgemut, wo er sich an die Natur hält, wie in Portraits und Landschaften, ein nicht unbegabter Darsteller. Das Bedeutendste an den Zwickauer Tafeln wird immer die warme gesättigte Farbe ausmachen, deren imponirender Eindruck ein bleibender ist. Hier wirkt die alte Nürnberger Tradition, durch Pleydenwurff vermittelt, noch lebendig fort.

Wohlgemuts Typen sind von mittlerer Größe; aber die schmalen Nasen und breiten Wangen, das gerundete Kinn seiner heiligen Frauen geben kein anmuthendes Ganze; häßlich und plump treten die Kinder auf, ohne den Reiz jugendlicher Frische im Ausdruck. Wenig schön präsentiren sich auch die gedunsenen, knochenlosen Hände, mit angesetztem Daumen, ein für den Maler charakteristisches Erkennungszeichen.

1507 hatte der Magistrat von Schwabach den Vertrag wegen des Altares abgeschlossen und jene für den zünftigen Betrieb der Malerei in Deutschland charakteristische Bedingung zugesetzt. Eines wurde erreicht, daß Wohlgemut selbst Hand anlegte; aber seine Mitwirkung beschränkte sich auf die Bilder an der Staffel, welche Halbfiguren von Heiligen: Johannes Baptist, Martinus, Anna mit Maria und Kind auf den Armen nebst Elisabeth; auf den Außen-

seiten die Grablegung vorführen, unschöne, weichliche Typen ohne höheres Princip, von denen auf dem Zwickauer Altar nur durch das hellere Colorit unterschieden.

Von größeren, unbeglaubigten Werken schreibt man Wohlgemut zu: den Hofer'schen Altar, jenen in der Kreuzkapelle zu Nürnberg, den zu Hersbruck.

Die vermuthlich frühesten Arbeiten sind vier Tafeln des Hofer'schen Altares, jetzt in München[1], mit der Jahreszahl 1465, welche mit dem Zwickauer Werk in allen wesentlichen Merkmalen harmoniren, obgleich die Farbenstimmung eine hellere ist. Die Motive bilden: Oelberg, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung. Pleydenwurffs Vorbilder sind hier noch bestimmend[2], zumal in dem Christus und den edleren weiblichen Köpfen. Flandrischer Einfluß ist nur indirect vermittelt, von tieferem, seelischen Leben so wenig vorhanden, als am Zwickauer Altar. Uebrigens macht sich noch eine Beziehung in diesen Tafeln geltend, die zur Ulmer Schule. Im Leben Schühleins wurde der nicht ungerechtfertigten Ansicht R. Vischers gedacht, daß der Ulmer Maler mit seinem Schwager Rebmann und mit Wohlgemut bei einem Nürnberger, Pleydenwurff, oder Valentin Wohlgemut in die Schule gegangen sei. Die höher veranlagte Natur Schühleins konnte dann nicht ohne Einwirkung auf seinen Mitschüler bleiben. Diese erhellt am besten aus dem großen Altar der Kirche zu Crailsheim, welcher durch Breite und Kraft der Zeichnung, Mannigfaltigkeit der Typen und dramatischen Inhalt das Zwickauer Werk überragt[3], deshalb auch wohl in eine frühere Zeit gehört als jenes. Der Haller'sche Altar in Nürnberg scheint nur der Zeichnung nach von Wohlgemut selbst herzurühren. Er bekundet ein Ueberwiegen handwerksmäßigen Schaffens und entbehrt selbst des harmonischen Colorits. Von Schongauer entlehnt möchte das Motiv der Kreuztragung sein, das später auch von Dürer und Raffael adoptirt wurde.

Die Hersbrucker Altarflügel, jetzt vom Schrein gelöst, enthalten 14 Darstellungen, davon zwei größeren Formates. Sorgfältiger behandelt sind hier: Geburt Christi und Tod Mariä, geringer die Passionsscenen, mit vielen Rohheiten, ebenso die kleineren Motive aus dem Marienleben. Erfreulich ist nur die auf dem Todbett ruhende Jungfrau, welche an ein schwäbisches Vorbild denken läßt; im übrigen mögen wohl hier Schongauer'sche Stiche ihre Wirkung geübt haben. Der Altar könnte in dieselbe Zeit gehören wie das ihm sehr ähnliche Glasfenster in S. Jakob zu Nürnberg, von 1497.

Auch als Portraitmaler scheint Wohlgemut thätig gewesen zu sein; doch sind sowohl das zierliche, im Schmelz des Auftrages und der vollendeten Zeichnung der Hände nach, eines Rogier würdige Bild der Ursula Hans

---

[1] München, Pinakothek, Nr. 229—232.

[2] Vgl. Taf. 23 bei Thode, Die Malerschule ꝛc.

[3] Thode a. a. O. S. 140 f.

Tucherin[1], mit dem Datum 1478 am Rande, als die beiden anderen Tucherbildnisse im Museum zu Weimar ihm abzusprechen. Die Technik dieser letzteren in flüssigen, dünnen Lasurfarben gleicht sicher keineswegs der Malweise Wohlgemuts, sondern derjenigen in der Schule Dürers[2].

Eine besondere Thätigkeit entfaltete Wohlgemut für den Holzschnitt, indem er dem bekannten Nürnberger Verleger Anton Koburger Illustrationen zu dessen Druckwerken lieferte. Wir lernen ihn hier als einen tüchtigen ‚Reißer' kennen (wie ihn Neudörfer nennt), wo sein Talent auf kleinere Dimensionen des Körperlichen sich beschränkt. Sein Einfluß auf die Technik dieses im sechzehnten Jahrhundert bedeutungsvollen Kunstzweiges bereitete Dürer den Pfad, wenn auch die ein eigenes Gewerbe bildenden Formschneider oft nur mangelhaft des Zeichners Intentionen zu entsprechen im Stande waren. 1491 erschien bei Koburger der ‚Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils und ewiger Seligkeit', ein Buch, dessen Holzschnitte ihrem Stile nach auf Wohlgemut schließen lassen. ‚Um die Bedeutung dieses Kunstdenkmals zu ermessen, braucht man dasselbe bloß mit dem zu vergleichen, was der Holzschnitt bis dahin geleistet hatte. Der sich überall kundgebende Reichthum der Erfindung, die freie Beweglichkeit der Figuren sind stets von der Rücksicht auf das technisch Mögliche geleitet. Die Ausführung im Schnitt ist zwar sehr ungleich, theils unbeholfen theils vollendet, je nachdem die verschiedenen Formschneider bereits zu höherer künstlerischer Ausbildung gelangt waren oder nicht.'[3] Aber nicht nur die ausführenden Kräfte, auch die gestaltenden waren verschieden; denn neben der geistlosen, derben Art Wohlgemuts findet sich auch eine andere, feinere, Sinn für Schönheit und Phantasie bekundende, zweifellos jene des jungen Pleydenwurff, der hier, wie bei der Weltchronik, als Genosse seines Stiefvaters thätig war.

Das Werk fand ohne Zweifel genügenden Beifall, so daß am 29. December 1491 mit Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff der Vertrag über ein anderes großes Unternehmen abgeschlossen wurde, die Illustration der Hartmann Schedel'schen ‚Neuen Weltchronik'. Zwei Patrizier, Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister, lieferten die Mittel zur Herstellung von über 2000 Holzstöcken, und der ursprünglich lateinische Text ward von dem Schreiber Georg Alt zugleich ins Deutsche übertragen, so daß Koburger die Ausgabe in beiden Sprachen veranstalten konnte. Nach zwei Jahren war alle Arbeit vollendet: eine wie ungewöhnliche Verbreitung diese illustrirte Chronik ge-

---

[1] Kasseler Galerie Nr. 2. Thausing (Dürer, S. 81 f.) äußert keinen Zweifel an Wohlgemuts Autorschaft, ertheilt ihm vielmehr Qualitäten, die jener nie besessen hat. Das Portrait wurde von Bode als Schongauer bezeichnet, vgl. Galerie zu Kassel, Leipz. 1872, S. 4. Ebenso Mündler, vgl. Thausing a. a. O. S. 82. Thode a. a. O. S. 207.

[2] Vischer (Studien, S. 382) bemerkt: ‚Es sind nach meiner Ueberzeugung flüchtige Arbeiten Dürers, vielleicht zum Theil eines Gehilfen von ihm.'

[3] Thausing, Dürer, I, 65 f.

funden, ergibt eine im Nürnberger Stadtarchiv bewahrte Urkunde vom 22. Juni 1509, worin die Unternehmer sich über den Erfolg des Werkes gegenseitig Rechenschaft ablegen[1]. Nicht nur in Deutschland, auch in Frankreich, Italien hatte dasselbe starken Absatz gefunden, da bisher ein großes Werk profanen Inhalts in so reicher Ausstattung nirgends erschienen war, an dem der Gelehrte wie der Illustrator gleichmäßig sich betheiligt. Der künstlerische Charakter litt allerdings durch Hast des großen Unternehmens, und man sieht deshalb gegen Ende des Werkes hin die Qualität der Holzschnitte abnehmen; aber gröbere Hand und nüchterner Sinn Wohlgemuts machen sich zumal bei den größeren Compositionen in so hervorragender Weise geltend, daß das Studium jener einst vielgesuchten und heute noch geschätzten Chronik zum Verständniß des Nürnberger Malers eine wichtige Ergänzung bildet. Erscheint uns derselbe in Betrachtung seiner großen Altarwerke mehr als Unternehmer, der seine Kunst mit Hilfe vieler Gesellen und ihm associirter selbständiger Maler ausübt, ohne diese Kräfte zu beherrschen und ihnen den Stempel seines Geistes aufzudrücken, so sehen wir ihn hier künstlerische Gedanken obwohl in derber Form produciren und mit geschickter Hand eine neue Richtung erfassen, nicht nur um sie auszubeuten, sondern auch weiter zu entwickeln[2]. Ein Monogramm der beiden Maler findet sich zwar nicht an den einzelnen Holzschnitten, indem man sich begnügte, am Schluß jeder Ausgabe die Namen hinzusetzen, doch dürfen wir, von den größeren, derberen Compositionen ausgehend, welche den entschiedenen Charakter Wohlgemuts an sich tragen, ihm doch den meisten Antheil zuerkennen. Daneben finden sich freilich Motive, die eine feiner organisirte Künstlernatur verrathen, als sie Wohlgemut besessen, diese werden auf den jungen Pleydenwurff zurückzuführen sein. Durch jene Publication sind Wohlgemut und sein Stiefsohn Begründer der fortan mustergiltigen Nürnberger Holzschnittschule geworden.

Daß Dürer seinem Lehrmeister auch weiterhin noch nahestand, beweist das Portrait desselben. Die späte Inschrift auf dem Münchener Bildniß, in dem Frizzoni[3] und nach ihm Thausing nur eine Copie oder vollständige Uebermalung eines Dürer'schen Originals erkennen wollen, besagt, daß Wohlgemut am 30. November 1518 gestorben sei. Mehr noch als das Oelgemälde in der Pinakothek gibt uns die bekannte Zeichnung der Albertina ein lebendiges Conterfei des noch scharfblickenden alten Malers, mit hochgebauter, schmaler Stirn, gebogener Nase, kräftigem Kinn, festgeschlossenem Munde, Verstand, Berechnung und praktischen Sinn verrathend, aber nichts von warmer Em-

[1] Thausing in den Mittheilungen des Instituts für österreich. Geschichtsforschung V, Heft 1 (1881). Eingehende Kritik bei Thode a. a. O. S. 153 ff.

[2] Ueber Wohlgemuts Thätigkeit im Fache des Holzschnittes vgl. noch Muther, Die deutsche Buchillustration, München-Leipzig 1884, I, 75 f.; II, 114. Die Kupferstiche mit dem Monogramm W anlangend siehe Vischer, Studien, S. 316 ff.

[3] Archivio Veneto XV, 1878. Thausing, Dürer, I, 93.

pfindung, Großmuth oder echter Genialität. ‚Es könnte der Kopf eines mit unfruchtbaren Problemen sich beschäftigenden Grüblers oder der eines in Geldsorgen altgewordenen Geschäftsmannes sein. Kalt und hart sind diese Züge, und grämlicher, zu gereizten Ausfällen geneigter Egoismus spricht aus ihnen.‘ [1]

Zu den an Wohlgemut gerichteten Aufträgen gehört auch der für die Rathhausbilder in Goslar, aber es scheint, daß er als Unternehmer nur seinen Namen dazu geliehen, die Malerei aber durch einen seiner Mitarbeiter habe ausführen lassen, obgleich urkundlich feststeht, daß Wohlgemut für diese Leistung 1501 das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde zu Goslar erlangte [2]. Aehnlich wie in der Sixtinischen Kapelle zu Rom sollte in dem bescheidenen, holzgetäfelten Rathszimmer ein die Heilsgeschichte umfassender Cyklus zur Darstellung kommen. Die vier großen Deckenfelder nehmen Verklärung, Geburt, drei Könige, Darstellung im Tempel; 16 kleinere die Propheten und Evangelisten ein; an den Wänden sieht man Gestalten der Sibyllen, Könige und Heilige, in der anstoßenden Kapelle die Passion, Trinität und das Weltgericht in kleineren Proportionen. Ein in Nürnberg gebildeter Maler hat zweifellos diesen Cyklus gefertigt, aber vom Stil Wohlgemuts ist doch nichts zu finden. Ja es scheint, als habe der Autor Dürers Jugendwerke gekannt und dessen knorrige Gewandung, wie freieres Behandeln der heiligen Motive sich zum Vorbild genommen [3]. Das Colorit ist ziemlich bunt und entbehrt der tieferen Stimmung älterer Nürnberger Schule, ebenso fern stehen derselben männliche und weibliche Typen. Diese Werke gehen nun stilistisch Hand in Hand mit einem fälschlich dem Hans Raphon zugeschriebenen Altar [4] in der Galerie zu Braunschweig und einem anderen in der Dominikanerkirche zu Erfurt, sind also zweifellos durch einen von Wohlgemut abhängigen Maler aus Niedersachsen gefertigt.

Eines der hervorragendsten Werke der Nürnberger Malerschule bildet der Peringsdörffer'sche Altar [5]. Augenscheinlich hat Wohlgemut keinen Antheil daran, vielmehr kommen seine Malereien einem viel begabteren Darsteller zu, obgleich Neudörfer dem entgegen zu sein scheint. Wer möchte wohl in dem freundlichen, poetischen Motiv des die Jungfrau malenden hl. Lucas, oder in den anmuthigen zwei Scenen aus der Legende des hl. Vitus, mit

---

[1] Thode, Die Malerschule ꝛc., S. 133.

[2] Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, III, 33 f., und Kunstdenkmale in Hannover, III, 68 ff.

[3] Vgl. Vischer, Studien, S. 377 ff. Thode, Die Malerschule ꝛc., S. 196 ff. und 247 ff.

[4] Thode (a. a. O. S. 201) bemerkt, daß ein Vergleich mit des Malers H. Raphon authentischen Werken im Museum zu Hannover ergibt, daß dieser Altar nicht von ihm stamme.

[5] Nürnberg, German. Museum, Nr. 112—115.

den zarten, sprechenden Frauentypen, oder in dem prächtigen, geistvollen Kopf des hl. Nicolaus, den beiden holden Gestalten der hll. Katharina und Barbara die Hand des trockenen, poesielosen Wohlgemut suchen?[1] Dieser Altar, der sich bis auf die fehlenden plastischen Theile durch einige im Germanischen Museum und in S. Lorenz erhaltene Tafeln reconstruiren läßt, ist vielmehr die geistreichste Leistung der Nürnberger Schule in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, ja er bekundet ein wirkliches Freiwerden directer Abhängigkeit von der niederländischen Kunst, malerischen Geschmack, eine auf edle Verhältnisse gerichtete Formanschauung und zartes, poetisches Empfinden. Zwar bleibt der Meister dieses Altares entfernt von der dramatischen Ausdrucksweise und Energie Pfennings oder Hans Pleydenwurffs, das gesammte Werk aber ist in einheitlichem Stil gehalten und geht, trotz einiger Verschiedenheit in malerischer Behandlung, auf den Entwurf *eines* Autors zurück. Von einem der ausführenden Mitarbeiter ist uns das Monogramm R. F. bekannt.

Dem Urheber des genannten Werkes steht der Maler des S. Rochusaltares in S. Lorenz am nächsten — wie das angebrachte Wappen bekundet, eine Stiftung der Familie Imhof. Ihm würde auch die Tafel ‚Christus am Oelberg' in Nürnberg zuzuschreiben sein[2] und vielleicht das Doppelbildniß im Amalienstift zu Dessau, ein verlobtes Paar darstellend, in einem Gemach, durch dessen Fenster eine Landschaft hereinblickt[3]; dazu die Jahreszahl 1475. Auch scheint der Maler für die von P. Knorr gestifteten Glasbilder in S. Lorenz Entwürfe gemacht zu haben.

Die Thätigkeit dieses hochbegabten Künstlers fällt in die siebenziger und achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts, er dürfte also ein jüngerer Zeitgenosse Wohlgemuts gewesen sein. Drei Maler waren neben diesem, urkundlichem Zeugniß nach, Hauptvertreter der Nürnberger Schule: *Hans Beuerlein*, *Hans Trautt* und *Wilhelm Pleydenwurff*, von denen der erstere, schon 1461 als Meister genannt, der älteren Richtung angehört haben wird. Hans Trautt kommt 1477 im Verzeichniß der Bürger vor, erblindete aber oder scheint die Malerei verlassen zu haben; immerhin kann diese Nachricht falsch sein. Thatsache ist, daß eine beglaubigte Zeichnung des Trautt (in Erlangen), den hl. Sebastian vorstellend, mit den Bildern des Peringsdörffer'schen Altares entschiedene Stilverwandtschaft blicken läßt. Andererseits weisen die in der Schedel'schen Chronik und im Schatzbehalter dem Pleydenwurff angehörigen feineren und geistreicheren Motive in ihrem ganzen Habitus und besonders in ihrem seelischen Ausdruck auf denselben Altar hin und

[1] Vgl. die Abbildungen bei Thode, Taf. 26—29.

[2] German. Museum Nr. 111.

[3] Abbild. bei Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, II, 121. ‚Das Abbild dieser Frau', bemerkt Thode (a. a. O. S. 177), ‚sind die Figuren, die auf dem Rochusaltar dargestellt sind.'

machen es glaublich, daß Wilhelm Pleydenwurff als vornehmster Vertreter der Nürnberger Malerschule am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu betrachten ist. Erster Lehrer desselben war wohl sein Vater, mit Wohlgemut hat er nichts gemein; als echter Künstler blieb er frei von Nachahmung der Niederländer, denn die Quelle der Inspiration fand er in sich selbst und gelangte durch sorgsames Beobachten der Natur, wovon seine Typen, das Costüm und die Landschaft gleichmäßig Zeugniß ablegen, zu der seiner Individualität conformen, malerischen Formsprache [1].

Sollte nicht auch die schöne Tafel in München: ‚Auszug der Apostel', die in ihrer feinen, durch und durch gemüthvollen Auffassung mit Wohlgemut nichts zu thun hat, zu den letzten Werken Pleydenwurffs gehören? [2]

Mit ihm wäre die Reihe der Vertreter fränkischer Kunst zu schließen, es gibt aber noch einige Vermittler zur neueren Richtung hin, die, weniger kühn und begabt als Dürer, an dem ererbten Besitz festhalten. Zu diesen gehört der Meister des Heilsbronner Altars, der eine heitere Farbigkeit, derbe, oft plumpe Typen und eine mehr gesuchte als natürliche Anmuth uns vor Augen stellt, wobei ihm Gewandtheit im Vortrag nicht abzusprechen ist. Thode glaubt in dem Autor den als Wandmaler und Bildschnitzer gesuchten Hans Trautt zu erkennen [3].

Der Schwabacher Altar gehört zu den größeren derartigen Werken, mit zwei beweglichen und einem festen Flügelpaar. Schon Hotho überzeugte sich, daß nur die Predella von Wohlgemut selbst herrühren könne, dem sich Woltmann anschloß. Der Maler, dem Wohlgemut diese Arbeit anvertraute, ist aber ein anderer als der gleichzeitig mit dem Heilsbronner beschäftigte, doch steht auch er unter dem Einfluß der Kunst Dürers. Formen und Farben sind in unruhiger Bewegung, eine Art zweckloser Lebhaftigkeit schaltet überall und verräth sich zumal in den hastigen Blicken der an sich wenig bedeutungsvollen Personen, welche überdies in scharfer Beleuchtung, oft unter Lichteffecten sich präsentiren, wodurch das Stürmische der Action noch vermehrt wird [4]. Diesem Maler sind dann noch zwei Altarflügel in der Schwabacher Kirche, mit den hll. Barbara und Katharina, dann in Heilsbronn neben dem Hochaltar ein anderer, mit vier Motiven aus dem Marienleben, und im Germanischen Museum zu Nürnberg [5] zwei Tafeln, mit Geburt und Heimsuchung, zuzusprechen.

Die Bamberger Maler sind nur in der kleinen Galerie neben der Kirche S. Michael zu studiren. Sie ahmen zumeist Nürnberger Vorbilder nach, oder reflectiren doch die von dort ausgehende Richtung. Nur weniges

---

[1] Thode's Behauptung, W. Pleydenwurff habe auf Dürer bestimmenderen Einfluß als Wohlgemut ausgeübt, hat viel für sich. Vgl. S. 184 a. a. O.

[2] Vgl. die Abbild. bei Thode, Taf. 30. [3] A. a. O. S. 217 f.

[4] Vgl. die Abbild. bei Thode, Taf. 32.

[5] Ohne Nummer. Kirchenraum, linke Wand.

verdient davon Beachtung, so der Volkamer'sche Altar[1], von einem Nürnberger gemalt; die Tafel mit dem Abschied der Apostel; eine Kreuzigung und der Tod Mariä[2]. Hervorragender die ‚Predigt des Capistranus', in welcher ein die Stadt bewegendes Ereigniß sich erhielt. Energisch in der Farbe, nähert sich die Darstellung dem Stile des Hans Pleydenwurff und des Wohlgemut. Besser noch der Klarenaltar, mit acht Tafeln aus der Legende, von kräftigem, braunem Ton und sicherer Zeichnung, bei vortrefflicher Wiedergabe von Pflanzen und Thieren in üppigen Landschaften. Autor ist der in bischöflichem Dienst stehende Hans Wolf, dessen Name von 1508—1538 in Rechnungen vorkommt[3], und der für seinen Gönner die Altenburg bei Bamberg mit Malereien verzierte. Dieser Hans Wolf wäre von dem älteren dortigen Maler Wolfgang Katzheimer zu unterscheiden, welcher 1487—1508 in Bamberg nachzuweisen ist und zwei Kirchenfenster in S. Sebald zu Nürnberg ausführte, die lange dem älteren Veit Hirschvogel zugetheilt wurden.

Von Nürnberg aus erstreckte sich eine bedeutende künstlerische Anregung auf die östlichen Länder, Böhmen, Polen und auch Schlesien. In Krakau finden wir Arbeiten des Peter Vischer, Veit Stoß und Hans von Kulmbach, sowie die berühmte Handschrift der Krakauer Privilegien und Stadtrechte, mit geistreichen Miniaturen im Charakter der Nürnberger Schule[4]. Nach Schlesien wurde Hans Pleydenwurff berufen[5] und vollendete 1462 den Hochaltar in der Elisabethkirche zu Breslau. Doch gab es hier auch eine nicht unbedeutende einheimische Malerinnung, deren Leistungen in einzelnen Werken hohe Anerkennung verdienen. Bekanntschaft mit niederländischer und Nürnberger Kunstrichtung prägt sich besonders an dem edlen, von 1447 datirten Flügelaltar der S. Barbarakirche[6] aus, jetzt im Museum schlesischer Alterthümer, dessen Mittelbild die Patronin zwischen den hll. Felix und Adauctus darstellt, während auf den Flügeln Motive aus der Legende der hl. Barbara, Passionsbilder und zuletzt die derben Gestalten Christi und Mariä enthalten sind. Das Mittelstück, die drei Heiligen, ist stilvoll, auch technisch am vollendetsten, während die Scenen aus der Passion, sowie die Krönung Mariä, breiter und flüssiger ausgeführt, auf Gesellenantheil deuten. Die Typen Christi und der Jungfrau auf der Rückseite sind geringe Modelle und völlig würdelos;

---

[1] Nr. 21—23. [2] Nr. 19.

[3] Der Bischof war Georg III. Schenk von Limburg. Vgl. die Abhandlung von F. Leitschuh über den in Goethe's ‚Götz' vorkommenden Prälaten.

[4] Mittheilungen der k. k. Central-Comm. 1858, S. 328.

[5] Luchs, Bildende Künstler in Schlesien; Zeitschrift für Geschichte und Alterthum Schlesiens, 1863.

[6] Schultz, Geschichte der Breslauer Malerinnung, 1866, S. 125. 142 ff. Vgl. Correspondenz der Gesellschaft für vaterländische Cultur, 1820, II, 32. Thode, Malerschule ꝛc., S. 83 ff., mit Abbild. Derselbe nimmt nur eine ausführende Hand an; die rückseitigen Bilder sind aber von viel geringerem Schlage und sicher Gesellenarbeit.

nur das Costümliche befriedigt. Auch ein von Petrus de Wartenberg gestiftetes Triptychon in der Domkirche: der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln Laurentius und Johannes der Täufer, trägt flandrischen Charakter an sich. Zu den besten plastischen Arbeiten in Schlesien gehört der Marienaltar im Museum der Alterthümer. Der Schrein enthält die regina coeli, von geistlichen und weltlichen Fürsten verehrt; auf den Innenseiten der Flügel links in Relief Verkündigung und Anbetung der Könige, rechts Geburt und Darstellung im Tempel. Bei geschlossenen Flügeln zeigen sich vier Tafeln mit Darstellungen aus der Verwandtschaft Jesu, auf den Außenseiten der Flügel links Christus, die Apostel aussendend, rechts Vorbereitung der Apostel auf ihr Missionswerk. Die Motive der Innenseiten stammen von einem tüchtigen Meister. Charaktervolle Typen, besonders weibliche, treffliche Gewandmotive und maßvolle Haltung sind hervorstechend; die Farbe ist harmonisch und kräftig, nur die Zeichnung der nackten Kinderkörper erscheint fehlerhaft[1]. An Wohlgemut erinnern dann noch mehrere untergeordnete Bilder in demselben Museum, so die Kreuzigung, aus der Kreuzkirche in Breslau stammend[2], leider sehr übermalt; Joachim und Anna mit den Tauben; Fragment einer Darstellung Christi im Tempel; S. Anna; acht Tafeln mit Passionsbildern, decorative Malerei; fürbittende Maria und andere untergeordnete Arbeiten der schlesischen Malerschule.

E. Malerei in Bayern und Oesterreich.

In Bayern erwachte zu dieser Zeit unter dem Schutze reicher und prachtliebender Fürsten lebhafte Thätigkeit auf dem Gebiete der Malerei. Eine Schule in höherem Sinne, mit Tradition und geistigem Charakter, ist zwar nicht vorhanden, wohl aber bildeten sich in den herzoglichen Residenzen Landshut und München, wie in den bischöflichen Regensburg und Freising, Lokalschulen, die einen gewissen Typus ausprägen. Hier entstandene Werke dienten allerdings zunächst kirchlichen Zwecken und zeichnen sich durch naive Darstellung des Heiligen aus, ohne Ansprüche an geistvolle Conception oder malerischen Reiz zu verrathen. Selbst die Kenntniß flämischer Technik blieb, vielleicht, weil sie auf indirectem Wege durch Vermittlung anderer Schulen hierhergelangte, nur eine unvollständige. Die vorherrschende Richtung ist ein derber Naturalismus, der aller Poesie lyrischen und mystischen Inhalts, wie sie die Kölner Malerei ausprägt, unzugänglich bleibt und sich leicht bis zur Roheit steigert. Dieser materielle Sinn zeigt sich besonders in der Münchener Schule. Einige Malernamen sind in neuerer Zeit aus derselben aufgetaucht,

[1] Schultz in: Schlesiens Vorzeit, I, 151 f. Förster, Denkmale der Kunst, VI. Vgl. auch Vischer in den Studien S. 386 f.

[2] Vischer a. a. O. S. 387: ‚Dieses Bild steht Wohlgemut am nächsten.‘

wie Gabriel Mächselkirchner und Ulrich Füterer, welche von 1467 an für Herzog Albrecht IV. und das Kloster in Tegernsee arbeiteten, ohne daß man bestimmte Werke ihnen zuzuschreiben berechtigt ist[1]; dann Gabriel Angler, der für die Frauenkirche thätig war, und Hans von Olmendorf, im Dienste des Herzogs Sigmund, des Erbauers derselben, und Albrechts IV.[2] Abgesehen von diesen Namen, sind die vorhandenen Bilder auf ihren Kunstwerth zu prüfen. Der große Flügelaltar im Nationalmuseum zu München, dessen Mitte die Kreuzigung einnimmt, während die Flügel Passionsscenen nebst den Bildnissen des Stifters, Herzogs Albrecht und seiner Gemahlin Kunigunde — mit ausführlicher Inschrift vom Jahre 1492 — darbieten, offenbart einen derben, kaum genießbaren Realismus. Die Kreuzigung als Hauptbild zeigt eine verworrene, planlose Häufung von Gestalten, auch ohne coloristisches Princip, während die anderen Tafeln nur rohe Schülerarbeit erkennen lassen. Der Altar zu Blutenburg bei München, von Förster ohne Grund dem Hans von Olmendorf zugeschrieben, steht nicht viel höher. Im Mittelbilde dieses großen Schreines sehen wir die Trinität: Gott Vater im Kaiserornat, mit der Taube auf seiner Schulter, den geopferten Sohn am Kreuz haltend, während Engel einen goldverzierten Teppich ausbreiten, andere den todten Erlöser unterstützen. Die Composition entbehrt nicht eines gewissen schwerfälligen Ernstes, und man erkennt das Bemühen, aus innerer Anschauung heraus die Form zu gestalten; aber es spricht sich zugleich eine unmotivirte Leidenschaftlichkeit und Energie nebst Mangel an Schönheitsgefühl aus, die einen künstlerischen Eindruck nicht aufkommen lassen. Ungewöhnlich erscheint auf dem linken Flügel die Krönung Mariä, durch drei einander völlig gleiche Personen der Gottheit vollzogen. Die Formkenntniß des Malers ist nur gering, auch das Bildniß des Stifters, Herzog Sigmund, von schwacher Zeichnung. Es gibt dann in Schleißheim noch Producte dieses Malers, darunter einen von Engeln umgebenen Christus. Erfreulicher als diese Altarwerke erscheinen einige in der Peterskirche zu München und im bayerischen Nationalmuseum vorhandene Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus. Die Motive treten hier verständlicher auf; die Gestalten sind zwar derb, aber nicht ohne Ausdruck, die schwere, bräunliche Farbe wirkt einigermaßen harmonisch und kräftig. Am wenigsten befriedigt die hölzerne, brüchige Gewandung.

Kürzere Zeit scheint die Malerei in Landshut geblüht zu haben. Ihre Producte tragen übrigens einen milderen Charakter, als jene der Münchener Schule, dies erkennen wir schon aus den Glasbildern der Kirche zu Jenkofen

[1] Vgl. Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Geschichte, I, 391; V, 204. Fiorillo, Deutschland, I, 210 ff. Förster setzt diese Namen ohne weiteres mit Bildern in Zusammenhang. Vgl. Geschichte der deutschen Kunst, II, 250 f.

[2] Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, II, 569 ff. Hans Olmdorfer war 1460—1480 als Hofmaler im Dienste bayerischer Fürsten.

bei Landshut. Eines derselben zeigt Herzog Heinrich den Reichen (1447) knieend vor dem Schweißtuche und beschützt von den hll. Barbara, Elisabeth, Margaretha und Katharina. Die anderen drei Fenster enthalten die Jungfrau Maria, verschiedene Heilige und Wappen der adeligen Stifter, durchaus Bilder voll Charakter, Energie und Farbenglut, noch im älteren, idealen Stil entworfen[1]. Daran schließen sich die vier Glasgemälde der Jakobskirche in Straubing, Scenen aus dem Leiden Christi und dem Marienleben. Zwei kleinere Flügelaltäre, von demselben Herzog gestiftet, mit seinem Bildniß und Wappen, jetzt im Nationalmuseum zu München, ergeben denselben idealen Charakter wie die Glasbilder. Bedeutender sind die Flügelaltäre aus der Trausnitzkapelle bei Landshut, von Herzog Heinrich dem Reichen gestiftet. Der eine enthält in der Mitte die Pietà, auf den Flügeln je zwei Heilige, darunter die hll. Georg und Barbara; der andere in der Mitte den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf den Seiten wieder Heilige. Beide wurden 1480 gefertigt, sind aber noch im älteren Stil gehalten: gedehnte Proportionen, runde, noch sehr kindliche Gesichter von bräunlichem Ton, kräftig gefärbte, dunkle Gewänder sind ihnen eigen. Für Landshut war die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Zeit höchsten Glanzes und bewegten Lebens, als die thatkräftigen, reichen Fürsten Ludwig und Georg an der Spitze der Regierung standen. Eine große Anzahl von Malern war damals beschäftigt, auch eingewanderte; daher die Verwandtschaft vieler Bilder in Niederbayern mit den Werken schwäbischer Kunst. Zunächst weich, ideal, gehen die Maler fortschreitend zur härteren, oberdeutschen Manier über, um schließlich im derbsten Naturalismus zu endigen. Von den zahlreichen Namen sei der des Hofmalers Alexander Niclas Mair hervorgehoben, seit 1450 urkundlich zu finden. Bei ihm bestellt die Herzogin Jacobäa den Tod Mariä für Seligenthal; er malt die Portraits des Fürsten Georg und der Hedwig, die Verlobung der Prinzessin Elisabeth mit Ruprecht von der Pfalz, auch Architekturbilder[2]. Von Wandgemälden ist nur bei S. Jodok in Landshut das übermalte große Bild Mariä als Helferin der Christen noch vorhanden. Am bedeutendsten mögen die Wandbilder in einem Saale des Rathhauses gewesen sein, sie hatten weltlichen Inhalt und stellten verschiedene Unterhaltungen der Bürger dar.

In Regensburg war nicht minder eine große Anzahl Maler beschäftigt. Von idealeren Leistungen wäre hier die Allerheiligentafel im Kloster der Dominikanerinnen zu betonen, ein wahres Andachtsbild mit anmuthigen Gestalten, aus schlichter Frömmigkeit herausgewachsen. Hier lebte auch der berühmteste Illuminist jener Zeit in Südbayern, Berthold Furtmayr. Der-

[1] Edirt von Hefner und B. von Arentin in den Denkmalen des bayerischen Herrscherhauses, und vom Historischen Verein in Niederbayern. Vgl. Sighart, Geschichte der bild. Künste, II, 641. [2] Sighart a. a. O. S. 583.

selbe ist in Regensburg gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geboren, da er bereits 1468 eine umfangreiche Arbeit übernehmen konnte. Seine Lehrjahre hat er wohl in einem der dortigen Klöster durchgemacht. In den städtischen Acten erscheint der Name zuerst 1471. 1470 hat er den ersten Band eines Alten Testaments illuminirt, im Jahre darauf den zweiten; 1481 vollendet er das große, prächtige Missale für den Erzbischof von Salzburg. Seine Vermögensverhältnisse nahmen aber bald eine bedenkliche Wendung: 1487 mußte er den Rath um ein Darlehen ansprechen; auch scheint es, daß er sich nicht wieder emporgearbeitet habe. Die letzte Nachricht über ihn datirt 1501.

Furtmayr ist zweifellos einer der bedeutendsten deutschen Illustratoren. Wir besitzen nur zwei größere Werke mit Miniaturen, in denen er sich selbst als ‚Ylluminist' bezeichnet[1]; das erste, eine zweibändige Bibel, gehört der Fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen. Der erste Band enthält nur kleinere Miniaturen mit schönen Initialen und Randzeichnungen; im zweiten sind 31 größere Bilder, welche zu je zwei das Hohe Lied illustriren, und zwar in mystischer Weise, indem das Verhältniß Christi zur Kirche, Brautwerbung und Vermählung, in zarten, rein naiven Formen und Gestalten geschildert wird. Spruchbänder mit deutschen Inschriften erläutern die Scenen. Beide Liebende erscheinen gleich gekleidet in langen, gürtellosen Gewändern. Wir finden hier auch durchweg die schlanken Figuren mit rundlichen Köpfen aus der idealen Schule. Indes ist Furtmayr doch nicht Erfinder der Compositionen, welchen eine gewisse Lahmheit anhängt, wie sie Copien zu besitzen pflegen, sondern dieselben wurden einem um 1460 in den Niederlanden erschienenen Holzschnittwerke entlehnt und in die ideale Richtung übersetzt[2].

Ein zweites, und zwar originales Werk des Malers[3] ist das aus Salzburg stammende bischöfliche Missale, jetzt in der Münchener Bibliothek[4], mit vielen und großen Miniaturen. Es besteht aus fünf Bänden, jeder einen Festkreis enthaltend, nebst einem stattlichen Canonbild des Gekreuzigten, Initialen und Textbildern. Die Motive sind dabei oft überraschend und eigenartig, vom Herkömmlichen stark abweichend. Bei der Verkündigung treten die zwölf Sibyllen als Prophetinnen des Erlösers unter den Heiden auf; nach der Geißelung sehen wir Maria und Engel Jesum bekleiden. Die Kreuzigung ist so aufgefaßt, daß die personificirte göttliche Barmherzigkeit,

---

[1] Sighart in Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1862, S. 146. Vgl. B. Haendke, B. Furtmayr, Hamburg 1885, mit urkundlichen Beilagen.

[2] Vgl. Waagen im Kunstblatt 1854, S. 193, und Weingärtner, in Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1861, S. 249. Eine Abbildung bei Förster, Geschichte der d. K., II, 254. Von dem Holzschnittwerk drei Exemplare in München, Xyl. VII. XXXII. XXXIII.

[3] ‚Per manus pchtoldi furtmeyr illmste' lautet die Inschrift.

[4] Cod. pict. 22.

Gerechtigkeit und Wahrheit den Erlöser an das Kreuz heften, während der Friede ihm die Lanze in die Seite stößt. Bei der Auferstehung ist die ganze Landschaft wie verklärt; der Himmelfahrt wurde die Verstoßung Adams aus dem Paradiese hinzugefügt. Zum Corpus-Christi-Fest sind die Wirkungen der Eucharistie geschildert: einerseits Eva, vom Baume der Erkenntniß Früchte pflückend und sie den Schaaren austheilend, welchen der Tod auflauert (mors est malis); andererseits Maria (Ecclesia), vom Baume des Lebens Hostien nehmend und sie den Ihrigen darbietend (vita bonis). Im Formellen dieser Compositionen, besonders in dem durchgehenden Zug von Ruhe und Milde, wirkt die ideale Richtung noch nach[1]; aber es finden sich doch auch stark realistische Momente, vornehmlich in den letzten zwei Bänden: magere Formen, reiche Landschaften und glänzende Farbe, so daß eine Bekanntschaft mit der van Eyck'schen Richtung vorauszusetzen ist. Besteller war Erzbischof Bernhard von Rohr in Salzburg.

So steht Furtmayr an der Grenze einer neuen Zeit. Auf seinen Personen, mit ihren ruhigen Bewegungen, dem freundlichen Ausdruck, liegt noch ein Abglanz milder Lauterkeit und frommen Gemüthes, wie er den Gebilden der mittelalterlichen Epoche ein so rührendes Gepräge verleiht; aber in den Einzelheiten verräth sich der Sinn für die Anforderungen des den Künstler umgebenden Daseins.

Ein anderes Miniaturwerk in der Maihinger Bibliothek, die Weltchronik, d. h. eine Mariade in Versen, mit den Vorbildern im Alten Bunde und Scenen aus den Apokryphen, trägt nicht Furtmayrs Namen und ist auch für ihn zu roh angelegt[2]. Nur das erste Blatt, Maria mit dem Kinde, unten ein bayerisches Fürstenpaar enthaltend, dürfte von ihm stammen und hinzugeheftet sein.

Von Werken Regensburger Miniaturmalerei seien noch erwähnt: im Kloster Metten eine Regel von S. Benedikt, aus dem Jahre 1414, mit einer Anzahl kleiner Landschaften, die von guter Naturbeobachtung zeugen, und eine Biblia pauperum in Salzburg, um 1460 entstanden, mit nicht minder trefflichen Naturbildern[3].

In den österreichischen Landen bildet sich eine eigene Gruppe von Malern, aber ihre Geschichte und Wirksamkeit bedarf noch recht der Aufklärung und Sichtung. In Salzburg erhielt sich zwar eine gewisse künstlerische Tradition, aber durch den geistlichen Hof wurden auch viele Ausländer herbeigezogen. So finden wir in den Werken der älteren Schule zumal kölnischen Einfluß, später schwäbische Reminiscenzen vertreten. Von solchen

[1] Vgl. Förster, Der Baum des Lebens und Todes von B. Furtmayr, mit einer Tafel, Leipzig 1866.

[2] Förster (a. a. O. S. 254) hält die Formgebung mit der von F. Herlin übereinstimmend.

[3] Vgl. Haendke a. a. O.

Miniaturen wäre ein Missale im Stift St. Peter zu nennen (von 1432), mit zarten Frauentypen und hellem Colorit; dann die Altartafel des Dompropstes Rauchenberger, jetzt im Seminar zu Freising, welche an die Schule Meister Wilhelms erinnert. 1469 beendete der salzburgische Buchmaler Erasmus Stratter die jetzt der Grazer Universitätsbibliothek angehörige illustrirte Bibel. Für die südlichen Gegenden war es von Bedeutung, daß Bozen in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts der wichtigste Handelsplatz geworden war. Die Zölle daselbst, welche schon 1305 von Albrecht an die Herzöge zu Kärnthen und Grafen von Tirol bestätigt wurden, vermehrten die Einnahmen beträchtlich, und wie deutsche Handelsleute hier Niederlagen ihrer Waaren errichteten, so begegneten sich auch auf diesem Boden Kunstwerke aus Deutschland und Italien; schwäbische, fränkische und italienische Einflüsse machen sich darum in tirolischen Bildern geltend: Venedig, Padua, Ferrara, Verona und Mailand wurden von deutschen Künstlern aufgesucht, und Eindrücke von Squarcione, Mantegna, Cossa, den Vivarini und Bellini, Liberale da Verona, Leonardo da Vinci auf deutschen Boden verpflanzt; andererseits solche von Schühlein, Zeitblom, Burgkmair, Schaffner, Wohlgemut, Altdorfer und Dürer. Der Einfluß von Italien her documentirt sich vornehmlich durch erweiterten plastischen Sinn, Vertiefung des Raumes und Freude an der Perspective, welche bei deutschen Meistern vor Dürer nur geringe Pflege erfahren hatte[1]. Daß auch die flandrische Kunst ihre Vertretung gefunden, ersehen wir aus zwei Bildern, deren eines, im Belvedere zu Wien, eine figurenreiche Kreuzigung, den Namen ‚D. Pfenning' an sich trägt[2]. Daß der Maler dieses an sich geringwerthigen Bildes ein Oesterreicher war, ergibt sich aus der Verwandtschaft desselben mit einheimischen Werken, namentlich aus dem Fleischton. Bedeutender ein zweites Bild, mit derselben Jahreszahl 1449, einem Altar in der Spitalkirche zu Aussee angehörig und dem Wappen nach eine kaiserliche Stiftung. Es ist ein Allerheiligenbild: auf der Mitteltafel die Trinität — Gott Vater hält den gekreuzigten Sohn, über ihm die Taube —, zur Seite assistirende Engel, im Nimbus die Inschrift: ‚Siehe an, Mensch, die Leiden meines Sohnes.' Neben dem Throne die Apostel und S. Johannes Baptista, bewegte Gestalten mit portraitartigen Zügen, auf den Flügeln Chöre von Heiligen. Die Körperbildung erscheint gedrungen, der Kopftypus rundlich, die Gewänder fallen breit in senkrechten Falten, der Fleischton ist bleich, im übrigen die Farbe sehr kräftig. Nach Schluß der inneren Flügel treten an den Außenseiten noch vier Scenen aus der Kindheit Jesu hervor, von anderer Hand gemalt; an der Predella,

[1] A. Ilg, Urkundliche Beiträge zur österreichischen Kunstgeschichte, im Repertorium III, 301 ff.

[2] Außer dem Namen liest man ‚1449' und das Motto ‚Als ich chun', fast wörtlich jenes des Jan van Eyck. Vgl. Mittheil. der k. k. Central-Comm. VII, Nr. 8.

zwischen den Wappen von Oesterreich und Steiermark, das Schweißtuch mit einem wohlgebildeten Christuskopf, von Engeln getragen. Eine fernere Entwicklung dieser Richtung ist bei dem Mangel an Objecten nicht nachzuweisen. Die Türkenkriege mögen hier aufgeräumt haben, später der Geschmack des Rococo. Eine Reihe von Bildern, mehrere davon mit Jahreszahlen, findet sich in der Sammlung zu Klosterneuburg, sie sind aber ohne Kunstwerth. Das älteste der datirten Werke, ein Flügelaltar von 1464, mit der Legende der hl. Ursula auf Goldgrund, zeigt die gewöhnlichen Formen der oberdeutschen Schule. Kunstvoller und nicht ohne Schönheitssinn entworfen präsentiren sich 24 Tafeln mit Scenen aus dem Marienleben. Flandrische Einwirkung spricht dagegen aus einem großen Flügelaltar von 1476.

Michael Pacher.

In Tirol war das fünfzehnte Jahrhundert hindurch die Schule des Pusterthales, mit Bozen als Mittelpunkt, der des Innthales in künstlerischen Leistungen überlegen. Aus der Innsbrucker Schule stammt jener Hans Mueltscher, welcher um 1458 den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing malte, dessen treffliche Darstellungen aus dem Marienleben Einflüsse der späteren giottesken Richtung an sich tragen; die Schule des Pusterthales hat in Brixen, Bozen und Bruneck Monumente hinterlassen. Am Kreuzgang des Brixener Domes begegnen wir Fresken, in denen der Uebergang aus dem Idealstil des Trecento zur realistischen Anschauungsweise der neueren Zeit sich darstellt. Ein anonymer Meister, von 1435—1464 zu verfolgen, und ein gewisser Jakob Sunter documentiren sich als Bahnbrecher. Letzterer hat seine künstlerische Anregung übrigens nicht von Italien, sondern von oberdeutschen Schulen empfangen. Sein letztes Werk ist die Grablegung, von 1470, im Dome zu Brixen, worin wir ihn als gewissenhaften und andächtigen Maler kennen lernen, dessen milder Christustypus an Schongauer erinnert.

Das benachbarte Bruneck läßt dann in Michael Pacher ein Talent erstehen, das sich den hervorragendsten des Jahrhunderts an die Seite zu stellen vermag[1]. Die Bedeutung dieses Künstlers gravitirt nicht nur nach der Plastik hin, auch als Maler zeigt er einen großen freien Stil, mit edler Empfindung und Naturalismus gepaart. Geboren zwischen 1430—1440, wird er schon 1467 als Meister genannt und ist zu Bruneck thätig, wenn ihn nicht Aufträge, wie die für Bozen, Salzburg, S. Wolfgang nach auswärts führen. 1498 ist er gestorben. Seiner frühen Zeit möchte das bei H. von Vintler in Bruneck befindliche, einst der Uttenheimer Kirche angehörige Altarbild entstammen, welches Maria thronend zwischen den hei-

[1] D. Kunstblatt, 1853, S. 131; 1854, S. 427. Mittheilungen ꝛc., II, 121. Vgl. Dahlke über M. Pacher im Repertorium VIII, 24 ff. 271 ff. Ueber Pacher als Bildschnitzer s. Bode, Geschichte der Plastik, S. 164 ff.

ligen Barbara und Katharina darstellt. Die Typen sind etwas kräftig, die Farbe ist blühend, Formfehler weisen auf eine noch unausgebildete Kraft. Eine Anbetung der Könige, jetzt Mittelstück des Altares in der Kirche zu Mitterolang im Pusterthal, hat durch Uebermalen viel eingebüßt, ist aber als Werk Pachers noch kenntlich. Sein Gefühl für die Landschaft spricht sich hier schon ganz besonders aus. 1471 hatte derselbe einen Vertrag geschlossen, die Lieferung eines Altares für die Gemeinde Gries bei Bozen betreffend. Nur die Hauptstücke sind noch erhalten. Auf der Rückseite finden sich: Vermählung Mariä, Christus im Tempel lehrend, die Vertreibung der Wechsler, und Passionsscenen. Nach Vollendung des Altares zu Gries wurde Pacher durch den Abt des Stiftes Mondsee bei Salzburg in Anspruch genommen, und zwar für einen Altar der Kirche S. Wolfgang, den er 1481, gewiß nach mehrjähriger Arbeit, vollendete; ein Werk, das unter die bedeutendsten Leistungen deutscher Kunst in jener Epoche gezählt werden muß. Von besonderem Werth ist hier auch die plastische Darstellung im Schrein: Krönung Mariä, mit den hll. Wolfgang und Benedictus, darüber der reichgegliederte, schlank emporstrebende Giebel. Ernste Frömmigkeit spricht uns hier überzeugend an. Dazu kommt würdevolle Ruhe der Gestalten, besonders der Jungfrau, welche in Scheu vor der Majestät Gottes das Haupt zur Seite wendet und so dem Beschauer den vollen Anblick unschuldiger und lebensvoller Züge gewährt, zweifellos ‚eine der schönsten Darstellungen dieses bevorzugten Gegenstandes damaliger Kunst'[1]. Die zahlreichen Bilder geben Momente aus dem Leben der Jungfrau, zunächst oben Geburt Christi, Darstellung im Tempel, Beschneidung[2] und Tod, unten an der Predella Anbetung der Könige, daneben Heimsuchung und Flucht nach Aegypten. Auf der Rückseite dieser ersten Flügel sieht man acht Motive aus dem Leben Christi, von der Taufe bis zur Erweckung des Lazarus, darunter einige seltener behandelte, wie die Versuchung, Hochzeit zu Kana, Speisung der Fünftausend, das Entweichen vor den Juden und Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Auf den Außenseiten vier Motive aus dem Leben des hl. Wolfgang, an der Rückwand der Predella die vier Kirchenväter und Evangelisten, am Schrein der hl. Christophorus neben je vier Heiligen. Nicht alle Tafeln sind von der Hand des Meisters, namentlich weichen die an der Rückwand von allen übrigen ab, während die Innenbilder dieselbe Freiheit der Behandlung, dasselbe Gefühl für Schönheit und Großartigkeit erkennen lassen. Es fehlt bei diesen Compositionen das Unruhige, Gedrängte der deutschen Schulen; die Gruppen sind klar und wohlgeordnet, alles ist maßvoll, ruhig, mild, dabei von leuchtender, harmonischer Farbenpracht. Auch im Landschaftlichen und

[1] Schnaase VIII, 485.

[2] Die ‚Beschneidung' ist als Composition so einheitlich und in ihren Factoren so wohl bemessen, daß sie uns an große italienische Meister erinnert.

in den architektonischen Perspectiven ist dieser Charakter südlicher Kunstrichtung ausgeprägt, während besonders die Außenbilder gewisse Studien der Paduaner verrathen, besonders in der Architektur, dem Gebrauche des Marmors, theilweise auch in den an Mantegna gemahnenden Figuren selbst und dem grauen Farbenton. Darin aber ist Pacher rein deutsch, daß er alle Kraft und Fülle der Charakteristik in den Köpfen sammelt. Die Leiber sind oft ungleich in Proportionen, die anatomische Durchbildung erscheint, besonders bei den früheren Werken, mangelhaft. 1480 erhielt der Meister den Auftrag für den Hochaltar in der Pfarrkirche zu Salzburg; doch ist von Malereien bis auf ein Fragment nichts erhalten, auch jene des Bozener Altares sind verloren[1]. In Michaels Werkstatt arbeiteten auch seine Brüder Hans und Friedrich, ohne indes dem Meister an Geschick und Talent nahe zu kommen. Von Friedrich stammt eine Taufe Christi, bezeichnet 1483, einst in der Spitalkirche zu Brixen, jetzt im Seminar zu Freising. Derbe Charakteristik, harte Umrisse und ein phantastischer Zug in der Landschaft sind diesem Bilde eigen, in dem die Züge Michael Pachers nur vergröbert und verzerrt sich darstellen.

Von Wandbildern jener Zeit möchten nur ein Christophorus in der Pancratiuskapelle zu Sieding bei Wien, die sehr alterthümlichen in S. Johann (Niederösterreich) und das Wandgemälde am Dome zu Graz Erwähnung verdienen[2]. Letzteres, von 1485 datirtes Werk ist künstlerisch nicht unbedeutend, sowohl durch den Gegenstand als die Auffassung. Die Trinität, in drei gleichen Personen vorgestellt, ergießt ihren Zorn über die entartete Menschheit in Gestalt von Pfeilen, den Symbolen von Pest, Hunger und Krieg, welche durch die Fürbitte Mariä und Johannes des Täufers aufgefangen werden. Das figurenreiche Bild entstand bald nach den Türkenkriegen; in einem unteren, nur theilweise erhaltenen Fries sehen wir die Leiden des Volkes angedeutet. Von einem dortigen Meister ist auch im Stadthause das Richterbild (Niclas Strobel), vereinigt mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes.

Es ist nun noch des Wiener Malers Wolfgang Rueland zu gedenken, welcher zuerst 1458, zuletzt 1474 im Mitgliederverzeichniß des Wiener Rathes erscheint. Von ihm rühren vermuthlich die vier Tafeln im Belvedere zu Wien[3] her, mit Passionsscenen auf Goldgrund. Obgleich etwas verwirrt in der Composition, haben sie doch manches Schöne aufzuweisen, so die Gestalt des kreuztragenden Erlösers[4], den Gekreuzigten und die Gruppe der Frauen. In Klosterneuburg gehören seiner Werkstatt die zwölf Tafeln, welche die Gründung des Klosters nebst der Geschichte Johannes des Täufers und der Passion vorführen. Jede dieser Reihen ist von anderer Hand; übri-

[1] Sighart in den Mittheil. XI, 76. [2] Mittheil. II, 311; III. 222; V, 326.
[3] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, II, 264.
[4] Abbild. bei Schnaase, VIII, 495.

gens findet sich auf der Hellebarde eines Kriegsknechtes der Name Rueland, während das Schlußbild der Legende vom hl. Leopold die Jahreszahl 1501 aufweist. In der sorgsamen Behandlung der Landschaft ist niederländischer Einfluß wahrzunehmen. Im ganzen erscheint Rueland als ein ernster und gefühlvoller Maler, nicht ohne Schönheits- und Natursinn. Gewisse Eigenthümlichkeiten sind hier, wie bei Pacher, wahrzunehmen, doch kann man nicht von einer eigentlichen Schule sprechen, in der sich ein bestimmter Charakter malerischen Empfindens und Seelenlebens ausprägt, wie in Schwaben oder Franken.

Noch weniger als in Oesterreich kam es in den nördlichen Ländern, Sachsen und den Marken, zu einem gleichartigen Streben in der bildenden Kunst. Zwar gab es auch hier einheimische Maler, aber sie blieben vereinzelt und konnten eine stabile Richtung nicht begründen. In Sachsen war vornehmlich die fränkische Schule vertreten, wie die Altäre in Zwickau, Chemnitz[1], Erfurt und manche aus den Kirchen des Landes im Museum zu Weimar zusammengebrachte Tafeln beweisen. Die einheimische Malerei, so in einigen Kirchen zu Halle an der Saale, verräth eine derbe und nüchterne Auffassung. Das in der damals böhmischen Stadt Zwickau gefertigte Hungertuch von 1472, jetzt im Museum zu Dresden, zeigt in den vielen, zum Theil recht anmuthigen Bildern noch ein alterthümliches Gepräge, ebenso wie die Wandbilder im jetzigen Paulinum zu Leipzig[2]. Dagegen tritt uns in einem Flügelbilde des Domes zu Meißen ein Künstler entgegen, der sich an den Niederländern gebildet hat, ohne seine Eigenart zu verlieren. Auf der Mitteltafel sehen wir die Anbetung der Könige, auf den Seiten je zwei Apostel, alles höchst würdige, ausdrucksvolle Gestalten, besonders Maria von ernster, strenger Schönheit. Indem das Beiwerk sehr mäßig auftritt, auch das Gefolge der Könige ganz beseitigt ist, steigert sich der Eindruck schlichter Hoheit, concentrirt sich das innere Leben jenes Actes. Andere Bilder des Künstlers wurden nicht entdeckt und über seinen Namen fehlt jeder Aufschluß.

In der Mark Brandenburg finden sich einige Monumente, die auf einheimischen Betrieb schließen lassen, so der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin[3], dessen Trachten auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts deuten, während der Stil der Malerei in der ruhigen Haltung der Figuren und naiven Grazie noch halb der idealen Richtung angehört. Die Darstellung des Todtentanzes war schon im vierzehnten Jahrhundert ein beliebtes Object

---

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler, I, 24.

[2] D. Kunstblatt 1850, S. 388.

[3] Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, 1861. Derselbe von Prüfer, Berlin 1876. Vgl. dazu F. Maßmann, Die Basler Todtentänze, Leipz. 1847.

der Dichtung sowohl wie der bildenden Kunst. Als das großartigste Monument christlicher Ideenmalerei von der Tragik des Todes haben wir jenes im Camposanto zu Pisa [1] kennen gelernt, dessen erschütternde Predigt uns wie die Klage der Propheten im Alten Bunde über Schuld und Strafe der Menschheit entgegentönt. Zunächst war es die Auffassung von drei Todten und drei Lebenden [2], dann kam der eigentliche Reigen des Todes mit Gefolge ‚danse macabre'. In der Dichtung wurde die Idee in Form eines Dialogs entwickelt, bestimmt zu volksthümlicher Aufführung. Den Handschriften fügte man Miniaturen, den Druckwerken Holzschnitte bei; dann malte man, wie in Pisa, an die Mauern der Friedhöfe, in Kreuzgänge, Thurmhallen diese ernste Bußpredigt von der Kürze des menschlichen Lebens und Ringens. Außer dem genannten Todtentanz findet sich ein solcher in der Marienkirche zu Lübeck, während der Straßburger und die beiden in Basel bis auf wenige Reste der Aufklärung zum Opfer gefallen sind. Die Darstellung des Todtenreigens forderte eine gewisse Rangordnung der Gefolgschaft: bei Papst und Kaiser beginnend, mit dem Kinde schließend. Jeder lebenden Person war eine todte im Leichentuch beigesellt; das Gerippe, wie es auf Holbeins Darstellung zu sehen, wird erst im sechzehnten Jahrhundert üblich. Zugleich spricht aus dieser jüngeren Auffassung nicht mehr der sonore Ton ernster Bußpredigt, wie wir ihn z. B. im Camposanto zu Pisa vernehmen [3], sondern der einer bitteren Satire, welche das Reformationszeitalter in seinen poetischen und prosaischen

---

[1] Vgl. Dobbert, Triumph des Todes im Camposanto (Repertorium IV, 1881, S. 1 ff.).

[2] Vgl. Hettner in der Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 85. Derselbe, Italienische Studien, 1879, S. 131. Langlois, Essai histor., philos. et pitt. sur les danses des morts, Rouen 1851. Douce, The Dance of Death, London 1833. Schnaase in den Mittheilungen, 1861, S. 221 ff. Wackernagel in Haupts Zeitschrift für deutsches Alterthum IX, 333. Wesselv, Tod und Teufel in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876. Von den drei Todten und den drei Lebenden besagt ein altes französisches Gedicht:

‚Telz comme vous, un temps nous fumes,
Telz serez vous, comme nous sommes.'

Aehnlich bei Freidank:

‚daz ir dâ sit, daz wâre wir,
daz wir nû sîn, daz werdet ir.'

[3] Eigentliche Todtentänze finden sich, wie in der Dichtung, so auch in der Malerei Italiens nur wenige, z. B. die Darstellung des Lorenzo Costa in S. Petronio zu Bologna, von 1490, ferner jene an der Fassade der ehemaligen Kirche S. Lazzaro bei Como, aus dem sechzehnten Jahrhundert. Zwei Todtenprocessionen, die eine in Clusone, die andere an der Südwand der Friedhofskirche zu Penzola di Valle. Vgl. über das Fresco von Clusone: Vallardi, Trionfo e danza della Morte a Clusone etc., Milano 1859. Dazu Woltmann, Holbein, 2. Aufl., S. 246. E. Förster, Augsburger Allgem. Zeitung 1878, Nr. 8, Beil. P. Vigo, Le danze macabre in Italia, Livorno 1878. G. Kastner, Les danses des morts, Paris 1852.

Ergüssen, besonders in seinen Streitschriften und Flugblättern hervorgebracht hat.

Neben handwerksmäßigen Altarbildern der Mark, wie wir sie in den Kirchen zu Dambeck, Seehausen, Stendal, Werben antreffen, haben sich einige nicht unbedeutende Glasmalereien erhalten, so jene im Chorschluß der Werbener Ordenskirche, welche 1467 von Kurfürst Friedrich gestiftet wurden[1]. In den Küstenländern war einheimischer Betrieb vorhanden, aber nur Unbedeutendes ist überliefert, meist sind es fremde Bilder, oder solche von Eingewanderten. Danzig und Lübeck waren reich an Producten niederländischer Kunst, auch im Innern des Landes begegnen wir hin und wieder Altären mit Malereien dieser Richtung.

F. Malerei in der Schweiz.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hin begann auch in der Schweiz ein regeres Kunstleben, während früher in den reichen Patrizierstädten für wichtigere Bestellungen meist ausländische Kräfte herangezogen wurden, wie dies besonders in Chur der Fall war, wo die Producte einheimischer Malerei, z. B. die Reste in S. Agatha bei Disentis, oder S. Eusebius bei Brigels, einen besonders rohen, handwerksmäßigen Charakter an sich trugen und für Altäre wenig sich eigneten. Hier sind schwäbische, elsässische, sogar sächsische Meister thätig gewesen[2].

Von allen Städten scheint daselbst Basel sich am meisten dem Niveau der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei genähert zu haben. Aeneas Sylvius rühmt in einem Briefe die Fassadenmalerei Basels, während ihm die Altäre nur ärmlich vorkommen, nicht, wie in Italien, mit prächtigen Tafeln geziert — es bestätigen dies auch die Rechnungsbücher; denn hier betreffen die Notizen meist das Ausmalen öffentlicher Gebäude, von Thoren und Thürmen. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ist in verschiedenen Urkunden von einem wohl nicht unbedeutenden Maler die Rede; er heißt Lawelin, wird 1425 in seiner Zunft Stubenmeister, 1427 Rathsherr, malt Verschiedenes an den Thoren und im Kornhaus, zugleich auch ein Bild für die Karthäuser, stirbt vor 1453. Kein Original dieses Malers hat sich erhalten, was bei dem Rasen des Bildersturmes nicht zu verwundern ist[3]. Von einem bis zur Demolirung der Karthause im Jahre 1860 dort erhaltenen Cyklus von Wandbildern sind wenigstens Copien erhalten[4]. Sicher war Meister Lawelin als

[1] v. Quant, Zeitschr. II, 33.

[2] Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 738 ff. Jakob Burckhardt, Domkirche von Chur, S. 160 ff. Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers ꝛc., S. 96 ff.

[3] Vgl. über die alten dortigen Meister A. Fechter im Basler Taschenbuch 1856. D. Burckhardt a. a. O. S. 97 f.

[4] Rahn a. a. O. S. 660 ff.

der erste Maler der Stadt für diese Arbeit in Anspruch genommen worden. Die Gegenstände behandeln das Leben des hl. Bruno, und zwar in der älteren, symbolischen Weise, bis zuletzt doch Andeutungen einer neuen Zeit sich bemerklich machen. Bald nach dem Concil mehren sich die Künstlernamen, was durch das Zusammentreffen so vieler prachtliebender Prälaten und den gesteigerten Luxus der Bürger erklärlich wird. Ein Wandbild der ehemaligen Dominikanerkirche (Nordwand), Motiv aus dem Leben des hl. Vincenz Ferrer, zeigt in den Köpfen schon das Bemühen zu individualisiren, in der Gewandung und dem Beiwerk aber Anklänge niederländischer Malerei. Bevor also der Einfluß Schongauers in Basel mächtig wurde, gab es hier eine ihm zuvorkommende verwandte Richtung. Die Schongauer'sche Weise vertritt dann der Maler, welcher in der Sacristei von S. Peter Wände und Decke mit Malereien überzog; wir finden hier die heilige Sippe, eine Anzahl von Heiligen, die Symbole der Evangelisten, alles in ziemlich kräftigen Farben und gut modellirt, auch perspectivisch richtig gezeichnet. Ein verwandtes Bildwerk ist 1887 in der S. Ulrichskirche zu Basel unter der Tünche ans Licht getreten, jetzt aber, nach Zerstörung des Gebäudes, nur in einigen Durchzeichnungen erhalten. Es waren Motive aus der Passion, sich anlehnend an die Kupferstiche Schongauers. Von den Wandbildern der Kirche zu Muttenz bei Basel, die mit Rücksicht auf protestantisches Zartgefühl wieder mit Tünche zugedeckt wurden, von der man sie erst befreit hatte, können wir auch nur aus Durchzeichnungen[1] Kenntniß erlangen. Der Cyklus wurde 1507 begonnen[2]. Man lernt hier einen Meister kennen, dem die Stiche Schongauers vertraut waren, da viele Motive ganz daraus entnommen sind. An den Langwänden der Kirche sah man zu unterst die Apostel, darüber, in kleineren Verhältnissen, Legenden, dann Marienleben, in zwei Reihen, und die Passion. Sehr verwandt mit Schongauer sind besonders die mächtigen Apostelgestalten des Sockels[3]; bei den Passionsscenen ist Freude an lebhafter Bewegung und schwierigen Verkürzungen hervorstechend.

Dem Bilderstурm des Jahres 1529, wobei die Altäre auf dem Münsterplatz verbrannt wurden, sind nur wenige Tafelbilder entronnen, so die Predella des Rathsaltärchens, jetzt in der dortigen Alterthumssammlung. Wir finden hier einen Eccehomo zwischen Maria und Johannes, alle drei in Schongauer'schem Typus gehalten. Von dem bekannteren Basler Maler Hans Herbst, der im Elsaß 1468 geboren ist[4], sind bezeichnete Werke nicht vorhanden, nur einige Bildnisse, die mit Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt

[1] Die Copien auf der Bibliothek zu Basel. Vgl. A. Bernouilli, im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 1880, S. 110 ff.

[2] Die Vollendung erfolgte erst zehn Jahre später. Da die Kirche dem Basler Domkapitel gehörte, wird ihre reiche Ausstattung erklärlich.

[3] D. Burckhardt a. a. O. S. 109.

[4] Zwinger, Theatrum vitae humanae, Basil. 1586, II, 205.

werden, so dasjenige bei Dr. Stückelberg in Basel, welches künstlerische Auffassung zeigt und worin man ein Selbstportrait des Herbst vermuthet; dann ein anderes bei Herrn Merian-Thurneisen; zwei später datirte Bildnisse im Museum zu Basel. In den Zunftbüchern wird der Maler bis 1521 öfters erwähnt; von 1518 ist eine Urkunde erhalten, worin er sich verpflichtet, für die Dominikanerinnen von S. Maria Magdalena in Basel ein Altarwerk zu decoriren. Nur die Außenflügel und die Predella zeigten Compositionen von Herbst, für welche man ihm auch die Gegenstände vorgeschrieben hatte[1]. Aus verschiedenen Quellen erfahren wir übrigens, daß derselbe ein fanatischer Anhänger der Reformationspartei wurde, denn 1530 mußte er öffentlich beschimpfende Ausdrücke über das heilige Abendmahl widerrufen[2].

Hans Fries.

Der Schweizer Maler Hans Fries wird zuerst 1480 urkundlich erwähnt als Lehrling des Heinrich Bechler aus Bern, der für den Rathssaal in Freiburg die Schlacht bei Murten ausführte, dürfte also kaum vor 1465 geboren sein. 1487 war er in Basel und lebte später in seiner Vaterstadt Freiburg, wo er 1501 den Auftrag für ein Jüngstes Gericht im Saal des Rathhauses erhielt, welches nicht mehr vorhanden ist. Die ältesten uns überkommenen Werke des Fries sind vier Tafeln von 1501, im Germanischen Museum zu Nürnberg[3], deren Formen und Typen keinen Einfluß Schongauers merken lassen, vielmehr ein urwüchsiges Talent ohne Schule, welches der Natur allein nachstrebt. Das Colorit erinnert an die augsburgische Weise des jungen Hans Burgkmair. Von 1503 stammen vier Heilige im Freiburger Museum[4]. Das von 1506 datirte größere Bild: Predigt des hl. Antonius, für die Franziskaner in Freiburg, zeigt dann erhebliche Fortschritte in Umriß und Modellirung der Gestalten, im Colorit wiederum ein Anlehnen an Augsburger Vorbilder, und bei einzelnen Motiven der Zuhörergruppen ein solches an des älteren Holbein Darstellung der Basilika S. Paul[5]. Gleichzeitig mit dem Antoniusbilde möchte die früher in der Kirche zu Cagy, jetzt im Freiburger Museum[6] befindliche Tafel sein, mit dem bräunlichen Ton — aus der Frühzeit des Malers — und recht ausdrucksvollen Köpfen. Die Darstellung ist allegorischen Charakters, eine Illustration der Heilsidee: Christus hat durch seinen Opfertod die Herrschaft des Gesetzes gebrochen und die Gnade in seiner Kirche aufgerichtet. Es erscheinen neben Christus ‚Ecclesia', mit dem Opfer des Neuen Bundes, und ‚Synagoge', verendend auf einem Esel;

[1] His-Heusler, im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, XIII.
[2] His-Heusler, im Repert., II, 1879, S. 158 f. [3] Nr. 168—171.
[4] Freiburg Nr. 23—26.
[5] Das 1504 entstandene Bild könnte Fries wohl gesehen haben.
[6] Freiburg Nr. 27.

unten sieht man den Erlöser im Limbus patrum. Einer späteren Epoche gehören die acht Motive aus dem Marienleben[1] und die schon ganz von Dürer abhängigen Bilder aus der Legende des hl. Johannes[2].

Als Nachfolger Schongauers und Zeitbloms bekennt sich der in Zürich, Bern und im Aargau thätige Meister mit der Nelke, dessen hervorragendstes Werk die Johannesbilder im Berner Museum[3] ausmachen. Aelter als dieses scheinen vier in Zürich aufbewahrte Tafeln: Verspottung Christi, Kreuztragung, Marter der Zehntausend, Krönung Mariä, zu sein[4]. Wie Zeitblom liebt der Maler ruhige Darstellung und verfällt bei leidenschaftlicher Action ins Gezierte. Die Proportionen seiner Figuren sind schlank, die Extremitäten mager, Schultern sehr abfallend, das Gewand ist knitterig, in kleinliche Motive aufgelöst; die Trachten gehören dem ausgehenden Jahrhundert an[5], am dürftigsten präsentirt sich die Landschaft. Als spätere Werke des Malers sind zwei in der Galerie zu Donaueschingen erhaltene Tafeln anzusehen, die eine der Abschied Christi von seiner Mutter, die andere mit der Marter der Zehntausend[6]. Hier wird der Einfluß Dürers schon sehr merkbar.

In den Urkantonen der Schweiz, Uri, Schwyz, Unterwalden, Luzern, hat sich, abgeschlossener Lage halber, der ältere Stil deutscher Malerei am längsten erhalten und ist die Schongauer'sche Weise verhältnißmäßig spät zur Geltung gekommen. In der Vierwaldstätte scheint ein Meister Nicolaus vielbeschäftigt gewesen zu sein, welcher 1490 eine Altartafel für Stans zu liefern hatte und dafür mit einer für jene Zeit nicht kleinen Summe honorirt wurde. Durch ihn mögen viele schwächere, handwerkliche Maler die Schongauer'sche Formsprache übernommen haben, dessen Tafeln im ganzen Lande zerstreut waren[7]. Hohe Alterthümlichkeit zeichnet alle hier noch erhaltenen Werke der Malerei aus, weil ein conservativer Sinn den inneren Schweizerkantonen eigen war. Schongauer'sche Stiche wurden stets als Andachtsbilder copirt; auch die Technik blieb noch oft diejenige des Mittelalters, nämlich Tempera. Als die italienische Renaissance schon überall in Deutschland ihre Einkehr vollzogen hatte, lebte man hier noch dem alten Wesen getreu. Zu nennen sind: in der Sammlung zu Basel die Flügel eines Altarwerkes aus Chur; im Luzerner Rathhaus zwei Heilige (Bischöfe), die beiden Jacobus, Flügel aus Neuen (Zug), mit der heiligen Sippe und S. Rochus; im Zuger

---

[1] Basel Nr. 47—52. Nürnberg Nr. 172—173. [2] Basel Nr. 52—54.

[3] Bern Nr. 42—45. Vgl. D. Burckhardt a. a. O. S. 132 ff.

[4] In der Sammlung der sogen. Wasserkirche. Abbildung im Züricher Neujahrsblatt des Künstlervereins 1873 und 1874.

[5] Die Zeitmode ist sehr genau reproducirt, daher diese Bilder culturgeschichtlich nicht unbedeutend sind.

[6] Donaueschingen Nr. 14—15.

[7] Th. von Liebenau, im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 1887, II. D. Burckhardt S. 140 f.

Rathhaus zwei Flügel, mit S. Agnes, Maria, Jacobus dem Aelteren und Laurentius; in der antiquarischen Sammlung von Zürich: Altarwerk aus Biasca (Tessin), mit Taufe Christi, S. Georg, Geburt, und Anbetung der Könige; daselbst noch Flügel aus Unter-Aegeri, mit Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Tod Mariä. Die Außenseiten sind in Tempera gemalt.

Der älteren Richtung gehört mit seinen frühen Arbeiten auch noch Hans Leu von Zürich an, während seine späteren Anschluß an Dürer bekunden. Derselbe erscheint 1490 in den Rechnungen der beiden Münster und stirbt 1531 bei Kappel. Als ältestes Werk desselben möchten die in der Züricher Sammlung bewahrten zwei Flügel gelten, mit S. Margaretha und Nicolaus, nebst der Marter der Zehntausend, andererseits S. Onuphrius, Martin und der Thebaischen Legion auf der Außenseite. Wir finden auch hier den bräunlichen Ton Hans Burgkmairs, dabei machen die Figuren einen würdigen Eindruck. Die Modellation ist durchaus sorgfältig, das Nackte mit Verständniß behandelt. In den portraitartigen Köpfen begegnet man schon dem Reflex von Dürers Auffassung, während im übrigen Leu's Stil mit dem der Bodenseeschule Verwandtschaft bekundet, welche als mit Schongauer in keiner Verbindung stehend zu denken ist[1].

[1] D. Burckhardt a. a. O. S. 146.

Siebentes Buch.

Die Hochrenaissance.

Erster Abschnitt.

Italien.

A. Florenz und Rom.

War es das Ziel der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert, aus dem Studium der Natur und Lebenserscheinungen im Contact mit dem Erwachen modernen Bewußtseins zu größerer Realität und Treue künstlerischer Darstellung zu gelangen, so bringen die ersten Jahrzehnte des folgenden Säculums diese Resultate zu einem organischen Ganzen. Vermittelnde Processe leiten von der Frührenaissance hinüber, bis die Malerei, jeder Lebensäußerung gewachsen, aus den als darstellbar erwiesenen Elementen zur Entfaltung des ihr eigenen Schönheitsideales gelangt. Dem Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts war es vornehmlich gelungen, das Individuelle im Portrait wiederzugeben, zumeist freilich ohne Unterordnung des Zufälligen unter das Wesen der Dinge, denn nur wenigen hervorragenden Meistern gelang es, zur Höhe eines abgeklärten, eigenen Stils durchzudringen. So tritt nun allgemeiner das Bedürfniß nach Gleichgewicht und Eurhythmie, nach höheren Gesichtspunkten und allseitiger Vollendung der Composition zu Tage; es wächst die productive und universale Kraft gewisser Talente; es durchdringen sich Theorie und Praxis zu größerer Fruchtbarkeit; es verschmelzen inniger Wahrheit der Formsprache mit dem psychologischen Problem und dem Schönheitsbegriff jener Zeit. Von dem niederdrückenden Ballast, unter dem die Techniker des Quattrocento den Genius der Malerei begraben, befreit er seine Schwingen, erinnert sich seiner edlen Abkunft, der himmlischen Nahrung, welche die Religion ihm geboten, seines Dienstes voll innerer Größe und Freiheit in Verherrlichung göttlicher Mysterien. Aber die Kunstmittel sind andere geworden als im Mittelalter: ‚Die Schönheit, einst als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, war im Quattrocento der allbezeich-

nenden Deutlichkeit gewichen; wo sie sich aber durchringt, ist es eine neugeborene, sinnliche Schönheit, die ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muß, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.'[1]

Dieser wesentliche Antheil an den Reizen des Körperlichen kam dem religiösen, leicht verletzlichen Gehalt des Andachtsbildes nicht zu gute; denn nur durch Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert, kann — bei den wenigen Mitteln, welche die Kunst besitzt, uns eine geistige Welt nahe zu bringen — die fromme Stimmung gedeihen. Sehr wesentlich hierbei ist auch das Stilvolle, Zeitlose der Gewandung, im Gegensatz zur wechselnden Mode. Es bleibt das Verdienst der größten Maler des Cinquecento, Fra Bartolommeo, Leonardo, Raffael, durch Rückkehr zur idealen Tracht ihren Werken aus dem christlichen Stoffgebiet überzeitliche Würde verliehen zu haben. Der Mosaikentypus des göttlichen Erlösers hatte sich unter der Hochflut des Realismus und Naturalismus noch am besten erhalten: Raffael und Leonardo haben diesen Typus in ihren Meisterwerken zur Reife männlicher Schönheit gedeihen lassen und, mit den Zügen edler Einfachheit, Sanftmuth und Demuth geschmückt, unseren Herzen nahegebracht. Die würdevolle Schaar der Apostel, der auserwählte Senat der göttlichen Weisheit, wie er in den Mosaiken von Ravenna uns entgegentritt, wie ihn Giotto übernimmt, wie ihn Masaccio uns menschlich naheführt, hat bei Leonardo und Raffael eine nach allen Richtungen hin vollendete Charakteristik erhalten, so daß jene Typen, wie sie im heiligen Abendmahl zu Mailand, in den römischen Stanzen und den Tapeten uns vor Augen treten, mit unserem besten Fühlen und Denken gleichsam verwachsen sind. Am meisten hatte das jungfräuliche Ideal der Gottesmutter unter der Wucht der Realistik im Quattrocento gelitten. Die Züge von himmlischer Reinheit, Seelenschöne und herablassender Güte, wie sie die älteren Schulen in Florenz und Siena der Gebenedeiten verliehen, waren mehr und mehr erloschen; das Typische hatte dem Modell, der ideale Faltenwurf trivialem Modecostüm und Haarputz Platz gemacht. Auch hier haben die großen Meister des Cinquecento zum Theil wenigstens das Ideale neu erstehen lassen, ohne indes jene innere Größe und Heiligkeit eines altsienesischen oder umbrischen Andachtsbildes erreichen zu können, deren an die Wirklichkeit nur anklingende Formen von rein religiösem Gefühlsinhalt ihre Existenzkraft erhielten, während von der Umgebung, den Zuthaten des irdischen Schauplatzes, nur das Nöthige knapp und andeutend mitgegeben wurde.

Wie im Quattrocento, so ist auch jetzt Florenz, dann aber Rom die Stätte, wo eine große historische Malerei, an ihre Vorbilder anknüpfend, zur vollen Blüte strebt. Die Malerei nimmt überhaupt jetzt zum ersten Mal den Vortritt

[1] Burckhardt, im Cicerone, II, 2, S. 558.

vor den verschwisterten Künsten, da sie sich im Vollbesitz ihrer Kräfte weiß. Italiens Boden läßt nun überall eine Fülle von Meisterwerken emporsprießen, denen wachsendes Bedürfniß nach malerischem Schmuck entgegenkommt. Freilich ist der Charakter solchen Bedürfnisses zumeist durch die in jener Epoche gepflegte Sinnlichkeit, Prunksucht, oder Rivalität der Dynastengeschlechter bestimmt; aber auch Kirchen und Klöster verlangen nach der Zierde belebenden Frescoschmuckes in Höfen und Vorhallen, in Kuppeln und Kapellen, wie nach stattlichen und farbenprächtigen Altarbildern. Mit dem wachsenden Reichthum fangen die Privatgalerien an, sich zu füllen. Im Quattrocento schon hatten die Medici, die Fürsten von Mantua, Urbino, Ferrara für ihre Schlösser Maler verlangt; nach Rom wanderten die hervorragendsten Talente, um den Aufträgen der Päpste zu genügen, und es erblüht ihm der Ruhm, neben der Hauptstadt der Christenheit auch die Stätte der großartigsten künstlerischen Entfaltung zu sein. Was Martin V., Eugen IV., Nicolaus V., Sixtus IV. hier begonnen, indem sie den Talenten eines Gentile da Fabriano, Fra Giovanni Angelico, Andrea del Castagno, Sandro Botticelli, Ghirlandajo, Melozzo da Forlì, Signorelli, Perugino, Mantegna, Pinturicchio u. a. ein Feld boten, das setzten Julius II. und Leo X. in großartiger, fürstlicher Weise fort. Allerdings trägt diese so voll und allseitig entwickelte Blüte der Malerei den Keim der Zersetzung und des Verderbens in sich. Es ist wohl nur eine kurze Zeit wirklicher Blüte, reinen Triumphes: ‚Man kann sagen, daß die beschränkte Lebenszeit Raffaels das Vollkommenste hat erstehen sehen, und daß unmittelbar darauf selbst bei den Größten, die ihn überlebt haben, der Verfall beginnt.‘[1]

Die Geschichte der italienischen Malerei knüpft sich jetzt weniger an bestimmte Landschaften oder provinziale Centren, sondern an jene geistigen Kreise, welche hervorragende Talente um sich schaffen, und in denen sie ihre Persönlichkeit den Grundzügen nach ausprägen. In keinem anderen Lande offenbart sich eine solche Verschiedenheit der Richtungen wie in Italien, welche selbständig nebeneinander fortwachsen, und nirgends werden so viele und mannigfache Aufgaben dem Künstler gestellt als hier, vom monumentalen Frescowerk angefangen bis zur Decoration festlichen Schaugepränges am Hofe der geistlichen und weltlichen Potentaten.

Die Malerei hatte im Quattrocento die Natur aufgesucht, sich bei ihr Rath geholt, um eine neue Formsprache von ihr zu lernen für die ihr eigene Ideenwelt. Sie hatte ihre Erfahrungen in wissenschaftlichen Tractaten niedergelegt, hatte experimentirt, auch auf dem Gebiete der Chemie, um sich Material für den neuen, schnelleren Ausdruck des Gedankens passend herzurichten. Diese Arbeiten werden jetzt umfassender, wissenschaftlicher, zumal durch Leonardo in klarere Bahn geleitet. Mit dem Erwachen des Schönheitsgefühles Hand in Hand gehend, bereiten sie einer freieren, großartigen, echt malerischen Technik die Wege.

---

[1] Burckhardt, im Cicerone, II, 2, S. 667.

Leonardo da Vinci.

Dieser große Bahnbrecher der modernen Kunstentwicklung ist im Jahre 1452 als der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, Notars der Signorie von Florenz, in dem kleinen Flecken Vinci am Westabhange des Monte Albano geboren[1]. Die Mutter Leonardo's, Namens Caterina, scheint früh gestorben zu sein, da sie mit dem Sohne in keine Beziehung mehr getreten ist; der Vater, Ser Piero, welcher ihn zu sich nahm, schloß dreimal eine rechtmäßige Ehe, erhielt aber erst legitime Nachkommen, als Leonardo schon 24 Jahre zählte, und konnte so der Erziehung desselben volle Theilnahme schenken. Mit Sicherheit darf man schließen, die ersten Jahre des talentvollen Knaben seien dem Unterricht in den Wissenschaften gewidmet worden, insbesondere jener Grundlage mathematischer Kenntnisse, welche den Umfang seines Wirkens und die Genauigkeit seiner Forschung ermöglichten. Gerade in Florenz war durch den als Arzt und Philosoph bekannten Paolo del Pozzo Toscanelli diese Wissenschaft glänzend vertreten, auf dessen Autorität hin ja auch Colombo seine gefährliche Reise unternommen hatte. Toscanelli's Einfluß auf Leonardo, sowohl auf dem Gebiete der Erdkunde wie in Beobachtung der Naturgesetze, blieb ein nicht zu verkennender. Neben Toscanelli zeichneten sich Berlinghieri und Becchi als Mathematiker aus; Leonardo folgten als Studiengenossen Luca Paciolo und Amerigo Vespucci, dem später die Neue Welt ihren Namen verdankte.

Diesen mathematischen Studien gingen, wie das die damalige Erziehung eines wohlsituirten jungen Mannes mit sich brachte, solche in alten Sprachen

[1] P. Jovius, Vita Leonardi Vincii (Tiraboschi, Storia della lett. ital., Firenze 1812, VII). Breve vita di Leon. da Vinci scritta da un Anonymo del 1500 (Archiv. stor. it., XVI, 1872, p. 222—226). Vasari IV, 17 ss. Commentar von Milanesi S. 67 ff. Gaye, Carteggio, I, 223. Lomazzo, Trattato della pittura, 1584; Idea del tempio della pitt., 1590, passim. Amoretti, Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci, Milano 1804. Gallenberg, Leonardo da Vinci, Leipzig 1834. J. W. Brown, The life of Leonardo da Vinci, London 1828. Turotti, Leonardo da Vinci e la sua scuola, Milano 1857. Calvi, Notizie de' principali professori di belle arti che fiorirono in Milano, 1869, t. III. Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, Firenze 1872. G. Govi e Camillo Boito, Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, Milano 1872. Arsène Houssaye, Histoire de Léonard de Vinci, Paris 1876. Waagen, Leonardo da Vinci (Kleine Schriften, Stuttgart 1875). C. Brun (Dohme, Kunst und Künstler, III, Nr. 61). Lübke, Geschichte der ital. Malerei, II, S. 33 ff. Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 541 ff. J. P. Richter, Leonardo, London 1880. Derselbe: Leonardo-Studien (Zeitschrift für bild. Kunst XV, 1880, S. 147 ff. 209 ff.; XVI, 1881, S. 133 ff.; XVII, 1882, S. 11 ff.). Richter, The literary works of Leonardo da Vinci, London 1883. Milanesi, Documenti inediti risguardanti Leonardo da Vinci, Firenze 1872 (Vita di anonymo). Girolamo d'Adda, Leonardo da Vinci e la sua libreria, Milano 1873. P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci, München 1889, mit trefflichen Illustrationen ausgestattet. Bis jetzt sind Lieferungen I—III erschienen.

und eine musikalische Ausbildung parallel. Wie gründlich letztere gewesen sein muß, erkennen wir daraus, daß Leonardo schon in seiner Jugend als Virtuose sich auszeichnete und bald zu den berufensten Lehrern der Musik gezählt wurde. Früh schon trat auch die Neigung für bildende Künste zu Tage, und Ser Piero brachte ihn zu Andrea del Verrocchio, der selbst in strenger Schulung aufgewachsen war. Sorgfältiges Studium der Anatomie bildete die Grundlage für dessen malerische Thätigkeit, und sein Ruf als Lehrer war ein bedeutender[1]. Leonardo ist bis nach dem Jahre 1477 in dessen Werkstatt verblieben; dies beweist, daß seine Stellung bald nicht mehr untergeordnet, sondern daß bei größeren Aufträgen seine Meinung und Hilfeleistung entscheidend sein mochte. Aus der Schulung Andrea's ist die Kunst Leonardo's zu einem so mächtigen, tiefgewurzelten und lebenskräftigen Baum erwachsen; aber trotz dieses engen Anschlusses war ein solches Talent nicht auf die ihm gebotenen Mittel allein gewiesen. Sein offenes Auge, sein scharfer, kritischer Geist führten ihm allseitig Nahrung zu, die der seit Giotto üppig sprossende Kunstboden in Florenz ihm gewähren konnte. In der Plastik war es Luca della Robbia — das Haupt jener durch farbige, glasirte Thonwerke berühmten Familie, in dessen Gebilden wiederum eine mit reinem Schönheitssinn gepaarte Andacht und Frömmigkeit aufgeblüht war —, nicht minder Desiderio da Settignano, der Verfertiger zierlicher Tabernakel aus Marmor, der feinfühlende Sculptor edler Frauenköpfe. Vornehmlich dem ersteren hat Leonardo in einigen Compositionen seine Huldigung dargebracht.

Von gleichzeitigen Malern scheint nur Verrocchio auf ihn bestimmende Einwirkung geübt zu haben, bis am Anfang der siebziger Jahre Sandro Botticelli in die Werkstatt eintrat und gewisse malerische Züge seines Lehrers Filippo Lippi, und zwar aus dessen späterer Periode, an Leonardo vermittelte, von denen bei Verrochio noch nichts zu finden ist. Die Gefährten im Atelier waren Fiorenzo di Lorenzo, Lorenzo di Credi und Pietro Perugino. Lorenzo di Credi — dessen Wirksamkeit unter den Malern des Quattrocento noch nicht besprochen worden ist, um ihn in Gemeinschaft mit seinem großen Mitschüler zu betrachten — müht sich, die Compositionen Verrocchio's und Leonardo's in schlichten Andachtsbildern zu verwerthen, ohne mit selbstthätiger Phantasie ausgestattet zu sein[2]; Fiorenzo sucht die ältere umbrische Weise mit der strengeren Art seines Lehrers zu verbinden, und Perugino zeigte damals die milde, edle Formsprache seiner früheren Arbeiten.

---

[1] Ugolino Verino bezeugt von ihm:

Nec tibi, Lysippe, est Thuscus Verrocchius impar,
A quo, quidquid habent pictores, fonte biberunt.
Discipulos pene edocuit Verrocchius omnes,
Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.

[2] Vgl. Müller-Walde, Leonardo, S. 35.

Als erstes unter des jungen Leonardo Werken beschäftigt uns die im Louvre befindliche Verkündigung, ein zierliches um 1470 entstandenes Tafelbild. Maria kniet vor einem Lesepult auf der Terrasse ihres Hauses und hört mit Andacht, bescheiden die Augen senkend, auf die Worte des Engels, der, ebenfalls knieend, mit pathetischer Geste sie anredet. Eine friedliche Landschaft schließt die Scene ab [1]. Der Ausdruck demüthiger Hingebung bei Maria ist durchaus gelungen, nicht minder der eifriger Huldigung bei dem Engel. Für die Auffassung der neueren Kunst wäre bezeichnend, daß die Scene aus der Stille des Gemaches in das Freie verlegt wird und die Erscheinung des segnenden Gott Vaters, wie der Taube des Heiligen Geistes fortbleibt, das überirdische Moment also nur durch den Ausdruck versinnlicht wird. Eine für den Kopf Mariä dienende sorgfältige Studie befindet sich in der Uffizien-galerie; wir erkennen hieraus die auf lebhafte Beseelung wie plastischen Eindruck gerichtete Intention des Malers, wobei doch schon etwas Geziertes in der mühsamen Ausführung des gelockten Haares und der Stirnbinde sich bemerklich macht.

Gegen 1472 hat Leonardo denselben Gegenstand in etwas anderer Auffassung behandelt: Maria sitzt vor einem antiken Lesepult wiederum auf der Terrasse ihres Hauses, neben welcher der Garten und weiterhin eine Landschaft sich ausdehnt. Vor ihr kniet der Engel, der sie überrascht hat, denn sie hebt die Linke wie abwehrend, indes die Finger der Rechten noch an den Blättern des Buches haften. Eile verrathen die gehobenen Flügel Gabriels, der in derselben Stellung wie auf dem älteren Bilde der Jungfrau sich präsentirt. In dem sorgfältig behandelten antiken Relief des Pultes, in dem weit über die Fliesen des Bodens hingebreiteten, wohlstudirten Faltenzug des Mantels, dem durchsichtigen, gestreiften Schleier am Lesepult, überhaupt in der feinen Durchführung des ganzen Bildes zeigt sich die Gewissenhaftigkeit und der malerische Geschmack des Künstlers [2]. Diese schöne Tafel kam aus dem Kloster von Montoliveto in die Galerie der Uffizien.

Wir erkennen aus diesen frühen Arbeiten die scharfbeobachtende Weise Leonardo's, wie genau er den seelischen Ausdruck zu erfassen bemüht ist, wie emsig er den Aeußerungen der dabei nöthigen Muskelthätigkeit nachspürt, und welche durch Naturbeobachtung erworbene Fülle des Wissens ihm dabei zu Gebote steht. Der Biograph berichtet denn auch, wie er die Märkte beschritt und ungewöhnliche Typen aufsuchte, die er später zu Papier brachte; wie er naturwüchsige Leute zu sich einlud und sie durch das Sehen und Hören ungewohnter Dinge in Ueberraschung versetzte, dabei ihr Mienenspiel

[1] Vgl. für dieses und die anderen Bilder Leonardo's die trefflichen Abbildungen bei Müller-Walde (Nr. 9). Diese Verkündigung galt früher als Werk Lorenzo's di Credi.

[2] Flüchtige Skizze zum Haupt Gabriels in Windsor, Gewandstudien im Louvre und in den Uffizien.

bewachend und zuletzt die gewonnenen Eindrücke aufzeichnend; wie er selbst Verbrecher zum Richtplatz begleitete, um die charakteristischen Merkmale gewaltsamer Todesart zu studiren. Es bedeutet dieses alles einen Umfang psychologischer Studien, wie er über das eigentlich malerische Ziel schon hinausgeht und im Grunde dem wissenschaftlichen Gebiete zukommt.

Aus dieser ersten Florentiner Periode sind nun besonders die Handzeichnungen weiblicher Köpfe, in denen Leonardo das ihm eigene Schönheitsideal verkörpert, charakteristisch für die Ziele der neueren Malerei[1]. Nicht die plastische Erscheinung ist ihm Zweck, sondern diese nur Mittel geworden und Träger eines die Form beseelenden höheren Principes, der zartesten, auf der geistigen Harfe spielenden und wogenden Empfindung, welche das Muskelleben pulsiren macht. Die Augen sind zumeist niedergeschlagen, ein mildes Lächeln verklärt die Züge, wie der Schimmer von Seelenfrieden; oder Wehmuth gewinnt die Oberhand, als Hauptantheil des Erdenlebens, ein Ausdruck, der erst in späteren Werken an Inhalt verliert und bei den Nachfolgern Leonardo's meist zur seelenlosen Phrase herabsinkt. Die Modellation geschieht bei diesen Handzeichnungen nicht mit gekreuzten, sondern mit in schräger Richtung verlaufenden Parallelstrichen; an Stelle scharfer, abgrenzender Linien sind weiche, rauchartige Uebergänge getreten: dabei ist der Knochenbau, das Gerüst des Muskellebens, als Grundlage wohl berücksichtigt. Was nun jene unter Leonardo's Firma existirenden zahlreichen Caricaturen anlangt, so muß hier betont werden, daß nur wenige davon echte Blätter sind, die sich durch feinen Humor, wie durch anatomische Genauigkeit[2] von der Masse grober

[1] Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen Morelli's in: Die Galerien ꝛc. S. 225 ff. Nach ihm besitzt die Akademie zu Venedig etwa 25, die kgl. Bibliothek in Turin 12, die Ambrosiana etwa 10 Originalstücke, abgerechnet die vielen im Codex Atlanticus vorhandenen. Auf allen *echten* Blättern gehen die Strichzüge von links nach rechts, da Leonardo mit der linken Hand nicht nur zu schreiben, sondern meist auch zu zeichnen pflegte; dies beweisen alle Entwürfe im Cod. Atlant., sowie die Manuscripte zu London, Paris und in Italien. Die besseren der sogen. Leonardoblätter gehören Boltraffio, Sodoma, Cesare da Sesto, Gianpietrino, oder auch den Nachahmern des Meisters an.

[2] Müller-Walde a. a. O. S. 49. Durch die Stiche Wenzel Hollars, Sandrarts und des Grafen Caylus sind diese talentlosen Machwerke als Erfindungen Leonardo's weithin verbreitet worden. Vgl. dazu Morelli a. a. O. S. 227, Note 1. Die Titel dieser Werke lauten: Variae figurae et probae a Wenceslao Hollar Bohemo collectae et aqua forti aeri insculptae. Antwerpiae 1645, 1648 (stammen zumeist aus dem Besitze des Grafen von Arundel); Variae figurae monstruosae a Leonardo da Vinci delineatae, aere inc. a Jacobo Sandrart, Ratisbonae 1654, in 4°; Recueil de Têtes de caractère et de charge, dessinées par Léonard de Vinci florentin e gravées par le C. de C(aylus), 1730, in 4°. Letztere wurden zu Augsburg nochmals in Folio edirt. Zeichnungen Leonardo's ferner bei G. Gerli, Disegni di Leonardo da Vinci incisi e publicati, Milano 1784 (1830 ed. Vallardi). J. Chamberlain, Imitations of original Designs by Leonardo da Vinci, consisting in his Majesty's collection, London

Nachahmungen absondern, in denen abstoßende Niedrigkeit und Albernheit sich breit machen. Als nicht zu unterschätzender Factor in der Charakteristik menschlichen Seelenlebens ist bei Leonardo die Zeichnung des Haares und der Extremitäten, vornehmlich der Hände zu betrachten und zu berücksichtigen. Die frische Anmuth jugendlicher Körper wird durch gewählte Sprache der Finger gehoben, und das Geberdenspiel schließt sich psychologisch genau der inneren Stimmung an; alles Schematische früheren Ausdrucks ist verbannt, der Maler legt sich genaue Rechnung ab über jedes körperliche Bewegen. Wir brauchen hier nur auf die Darstellung des heiligen Abendmahles und alle dort entwickelte unvergleichliche Geberdensprache hinzuweisen, sowie auf die beiden Motive der Verkündigung. Einzelne Hände in Gemälden Leonardo's wurden von den Malern so bewundert, daß man sie für andere Bilder direct copirte. Dieselbe Schärfe des Beobachtens findet sich in den trefflichen Costümstudien, die größtentheils aus früherer Epoche seiner Entwicklung stammen. Auch das Gewand ist bei ihm ein laut redender Factor seelischer Charakteristik, verwächst gleichsam mit der Persönlichkeit und begleitet in größerer oder minderer Dichte des Gewebes den ruhenden, bewegten oder schwebenden Körper in meist dem Gefühle wohlthuenden Faltenlagen. Der Künstler soll behufs genauen Studiums sich Thonfiguren zubereitet und über diese in Gyps oder Wachs getauchte Tücher gelegt haben, die er dann auf Leinwand oder auf farbigem Papier sehr genau nachzeichnete.

Neben der menschlichen Gestalt war er bemüht, auch der übrigen organischen Natur durch Schärfe des Beobachtens in seinen Zeichnungen gerecht zu werden. Er blieb stets ein Freund der Thierwelt, kaufte gefangene Vögel und gab sie der Freiheit zurück, hielt auch in seiner Wohnung eine Anzahl von Thieren, theils zur Unterhaltung, theils zu seinen Studien. Insbesondere scheint ihn das immer geistreiche Wesen und Behaben der Katze angezogen zu haben, die er in den verschiedensten Stellungen abconterfeite, wie das Blatt in Windsor darthut. Auch wilde Bestien konnte er im Leopardenhaus zu Florenz zeichnen, denn solche wurden als Geschenke von Fürsten häufig dahin gesandt und bei gewissen Festlichkeiten zur Jagd oder zu Kämpfen untereinander vorgeführt[1]. Besonderes Studium widmete Leonardo der Gestalt des Pferdes, die er bei Turnieren und Wettrennen in ihrer Kraftentfaltung sehen konnte; auch fanden sich in den Ställen der Mediceer stets Vertreter der edelsten Rassen: berühmt war das Leibpferd des prachtliebenden Lorenzo, dem dieser selbst täglich Nahrung reichte. Die Kenntniß des Thierleibes kam Leonardo besonders bei den Entwürfen zum Sforza-Denkmal und zur Schlacht

1796. Dazu: Amoretti, Osservazioni sopra i disegni di Leonardo, Milano 1784. G. Dozio, Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci, Milano 1871. In neuester Zeit sind fast alle echten und zweifelhaften Entwürfe Leonardo's durch die Grosvenor Gallery und durch Braun in Dornach bekannt geworden.

[1] So bei der Ankunft Papst Pius' II. im Jahre 1459.

von Anghiari zu statten, wo die Rosse, am Kampfe theilnehmend, in wildester Bewegung sich präsentiren. Auch Drachen, wohl bestimmt zu einer Darstellung S. Georgs, kommen in den Handzeichnungen vor; daneben berichtet uns Vasari von des Malers Vorliebe für phantastische Thierkörper, die er bei der Decoration eines Schildes offenbarte. Kenntniß des Landschaftlichen verräth sich schon auf den beiden Tafeln der Verkündigung. Vasari rühmt auch bei einem Carton, mit dem zur Nachahmung in Weberei bestimmten Motive des Paradieses, die Fülle und Schönheit des Pflanzenlebens. Es ist uns eine Anzahl von Blättern in Windsor und Venedig erhalten, welche Bäume, verschiedene Blumen oder Ranken enthalten und stets die betreffende Species erkennen lassen. Wie die landschaftliche Zeichnung in den Uffizien bekundet, pflegte Leonardo auch jede Gestaltung des Bodens genau zu beobachten und treffend wiederzugeben; dieses frühe Blatt einer interessanten toscanischen Felspartie ist ein sprechender Beweis dafür. Kehren wir nun zur Reihenfolge der Tafelbilder zurück.

An die Verkündigung in Florenz schließt sich der Zeit nach ungefähr das Frauenportrait[1] der Liechtensteingalerie zu Wien an, welches durch Flachheit der Modellation und allzu steife Haltung des Kopfes noch die Schule Verrocchio's offenbart. Breite Züge mit hervortretenden Backenknochen, der wenig geschwungene Mund, schwerfallende Augenlider geben mit allzu zierlichen Löckchen[2] kein anmuthsvolles Ganze. An dieses weibliche Bildniß reiht sich eine Handzeichnung, das energische Brustbild eines Ritters mit phantastischem Helm und Brustpanzer, in englischem Besitz[3], wozu zwei andere Studienköpfe in Windsor gehören. Vermuthlich handelte es sich hier nicht um ein Portrait, sondern um den Entwurf eines Prachthelmes, der 1472 dem Herzog Federigo von Urbino nach der Einnahme Volterra's verehrt werden sollte.

Wichtiger als diese Bildnisse einer frühen Epoche stellt sich uns die Thätigkeit Leonardo's auf dem berühmten Gemälde der Taufe Christi in der Florentiner Akademie[4] dar, dessen wir im Leben des Verrocchio schon gedacht haben. Es wurde an jener Stelle betont, daß die Erzählung Vasari's von dem Malen des Engels durch Leonardo keineswegs volle Wahrheit berichte, sondern daß jene ursprünglich in Tempera angelegte Darstellung überall die

---

[1] Von W. Bode (Italienische Bildhauer S. 156 f.) Leonardo zuerkannt, nachdem es Waagen mit Boltraffio's Stil in Verbindung gebracht hatte. Abbild. (nach Braun) bei Müller-Walde Nr. 29.

[2] Dem Verrocchio eigenthümlich, wie die Marmorbüste im Bargello darthut. Hier auch dieselbe dünne, am Hals hinaufragende Unterkleidung.

[3] Bei M. Malcolm in London.

[4] Aus dem Kloster S. Salvi bei Florenz. Vgl. die trefflichen Abbildungen bei Müller-Walde Nr. 34. 35. Dazu W. Bode, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., III (1882) 236 f.

bessernde Hand des Schülers, und zwar in Oeltechnik erkennen ließe. Der an sich magere und sehnige Körper der Heilandsfigur ist zu reinerem Fluß der Linien und vollerer Abrundung des Muskelspiels berichtigt; noch kann man die straffen, braunen Umrisse eines trockenen Actes, wie ihn Verrocchio liebte, verfolgen, welche aber dem feinfühligen Schüler nicht genügen konnten. Uebermalt sind ferner die Hände des zweiten, von vorn gesehenen Engels[1], der an das Portrait eines Lehrjungen denken läßt, und das schöne, in bräunlichen Lasurtönen gehaltene Flußthal des Jordan mit seiner Ferne. Es lassen sich schließlich auch neben dem idealen Engelskopf die Umrisse eines zuvor von Verrocchio entworfenen unterscheiden, den Leonardo beseitigte, um eine mehr seinem Ideal entsprechende Gestalt anzubringen, und zwar in einer neuen Technik, deren Spuren auch weiterhin merkbar sind. In leuchtender Frische sondert sich dieses Antlitz von den ältlichen Typen Verrocchio's ab und strahlt innere Lebenswärme über die ganze Composition hin. Die zarte Schönheit des in etwas mehr wie Profilstellung gesehenen Hauptes mit dem duftigen Lockenhaar gemahnt uns an Desiderio's und besonders an Luca's della Robbia holde Typen. Auf dem späteren Bilde der Madonna in der Grotte kehrt dieses Gesicht dann noch einmal wieder. Im Gegensatz zu den wulstigen, leblosen Gewandfalten von Verrocchio's Modellen erscheint Leonardo's Motiv am Engel in scharfen Brüchen, wie bei Gabriel in der Verkündigung.

Reisen in Toscana hielten den Meister bis gegen 1475 hin von Florenz fern. Dann scheint der Verkehr mit Sandro Botticelli ihn auf die Beschäftigung mit Dante's Commedia hingelenkt zu haben. Einen Beweis dürfte die schwebende weibliche Figur in der Windsorsammlung liefern, die wohl nur als Beatrice zu denken ist. Dieser Zeit mögen auch die Handzeichnungen der tanzenden Frauen, in der Akademie zu Venedig, sowie die allegorische Composition bei Mr. Malcolm in London angehören, von Oelgemälden aber die Tafel des Auferstandenen, in der Berliner Galerie[2] — ein Werk von stürmischer Bewegung in dem aufschwebenden Heiland, dessen Linke eine Siegesfahne emporhält, während das Grabtuch in allzu studirten Faltenlagen ihn umflattert. Zwei Heilige knieen tiefversunken anbetend im Vordergrunde: S. Leonhard, mit hoch emporgehobenen Händen, die hl. Lucia, ihre Augen auf dem Teller darbietend, ekstatisch zu Christus hingezogen. Wie großartig sind diese beiden Heiligen erfaßt, der im Glauben starke Diakon, mit ganzer Seele zum Herrn aufstrebend, und die hl. Lucia, voll Opferglut und Schwärmerei, zwei Muster-

[1] Die ungeschickt gezeichneten Augen, die Stumpfnase, der unschöne Mund, das wirre Haar sind für einen Engel doch allzu irdisch.

[2] Abbild. 39 bei Müller-Walde. Das Bild wurde 1477 begonnen, die Flußlandschaft aber erst 1500 hinzugefügt. 1821 hatte die preußische Regierung mit der Sammlung Solly das Bild erstanden, 1843 aber wurde es als ‚Schulbild' entfernt und in das Magazin versetzt, wo es vor einigen Jahren Bode entdeckte und als ‚echten Leonardo, zur Anerkennung brachte.

typen des männlichen und weiblichen, von der Gnade beseligten Charakters! Hinter diesen beiden monumentalen Gestalten bleibt die mühsame und etwas dürftige Figur des Auferstandenen zurück: größere Einfachheit und Majestät hätte mit der Andachtsglut der beiden Anbeter zusammen einen herrlichen Dreiklang vollendet. Der Zustand des Bildes ist kein günstiger. Nachdem bereits durch zwei Kerzen Defecte in der Leinwand entstanden, die sehr schlecht ausgebessert wurden, hatte ein Restaurator durch Putzen und Uebermalen der Köpfe beider Heiligen sowie der Brust und Arme Christi das Original verunstaltet: so präsentirt sich noch heute dieses umfangreichste Tafelbild des Meisters in getrübter Schönheit.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem Werke beschäftigte sich Leonardo mit einer Darstellung des hl. Hieronymus. Eine darauf bezügliche Studie findet sich in der Windsorsammlung: es ist der Act eines alten Mannes, sehr sorgfältig auf Tonpapier gezeichnet und mit Weiß gehöht, der aber nicht zum Bilde benutzt wurde. Auf letzterem erscheint der Heilige in keineswegs günstiger Stellung, zusammengedrückt, das Knie bis zur Brust erhoben und ganz von vorn[1]. Diese starke Verkürzung sieht wie ein Problem aus und paßt nicht zur Würde des Gegenstandes. Die kleine Tafel zeigt übrigens nur braune Untermalung, sie befindet sich jetzt in der Sammlung des Vatican.

Auf der Zeichnung mit dem Kopf des hl. Leonhard, zum Auferstehungsbilde gehörig, findet sich die Notiz: ‚. . . bre 1478 inchominciai le 2 Vergine Marie.' Von früheren Madonnenstudien ist nun jenes Blatt in Windsor bedeutungsvoll für das von Leonardo gesuchte Motiv: Maria, in einer Landschaft sitzend, reicht dem Kinde Nahrung; aber sie ist in zu gereiften, üppigen Formen entworfen, bedeutet also gegen frühere Auffassung der Gottesmutter keinen idealen Fortschritt, sondern ein Ueberwiegen des Genrehaften. Um die Intention des Malers für das mangelnde Bild zu verstehen, dürfte jene aus dem Hause Litta stammende Tafel der Ermitage in S. Petersburg herangezogen werden, die Darstellung einer das Kind stillenden Madonna mit auffallend glattem Haar, in der ein verlorenes Original Leonardo's reproducirt erscheint[2]. Die Composition ist noch rein florentinisch, an Verrocchio und Filippo Lippi sich anlehnend.

Weiteren Schritt zu einer des Gegenstandes unwürdigen Auffassung verräth die auf grünem Tonpapier entworfene Studie in den Uffizien: Maria hält das ganz nackte, vor ihr auf einem Schemel ruhende Kind, das eine widerstrebende Katze zu bewältigen sucht; dazu das Blatt in Windsor, wo Maria auf dem Boden gelagert ist, das nackte, nichts weniger als zart ge-

[1] Aus der Sammlung Fesch, der das Bild, zum Deckel einer Truhe benutzt, auffand und später auch glücklich den fehlenden Theil mit dem Kopf des Heiligen in der Werkstatt eines Schusters entdeckte. Abbild. bei Müller-Walde Nr. 49.

[2] Von Morelli dem Bernardino de' Conti zuertheilt. Vgl. Die Galerien ꝛc. S. 249, mit Abbild.

bildete Kind an sich drückend, während der kleine Johannes daneben die Rolle des Katzenbändigers übernommen hat[1]. Diese Entwürfe erhalten ihren Abschluß durch die viel poesiereichere und mildere Darstellung der Jungfrau in der Grotte, jetzt der Londoner Nationalgalerie einverleibt. Maria kniet in einer mit Durchsicht auf einen Fluß versehenen phantastischen Höhle, umfaßt mit der Rechten den anbetenden, kleinen Johannes und hat die Linke wie schützend über den am Boden gelagerten, von einem Engel gehaltenen Christusknaben ausgestreckt, welcher ernsthaften Blickes mit den drei ausgestreckten Fingern Johannes segnet[2]. Das Ganze ist nicht nur als liebliches Idyll im Dunkel einer Grotte voll poetischen Reizes, sondern auch als kunstvoll aufgebaute Composition voll vornehmer Würde. Ein wehmüthiger Hauch schwebt über dem Ganzen; in dem edlen Antlitz der Jungfrau prägt sich der Gedanke an das Opfer aus, das sie in der Hingabe ihres Sohnes zu bringen hat; unwillkürlich erhebt sie die Hand, um ihn zu hüten vor der Roheit der Menschen; und wie ernsthaft, im Gefühl seiner Mission hat das Christuskind den Blick nach oben gerichtet! Dazu die aufrichtige Andacht in dem kleinen Johannes und der Glanz frischer Jugend bei dem Engel mit weichem Lockenhaar, so lieblich, wie er schon auf der Taufe Christi uns begegnet. Und wie vollendet bis ins kleinste, ohne sich aufzudrängen, oder den Aufbau des Ganzen zu stören, tritt uns jede Einzelheit dieser Composition entgegen; wie runden sich die Gestalten im weichen Dämmer der Grotte, wie zierlich ragen die Pflanzen auf, welche das Felsgestein verkleiden; wie rein und unberührt vom Hauch der Sünde, wie ausgesondert von dem Treiben der Menschen, wie ergreifend in ihrer Weltfremde erscheint uns diese gnadenvolle kleine Gemeinde! Was das Quattrocento im Schildern der Beziehungen zwischen Mutter und Kind, was Leonardo selbst in gewissen Entwürfen tastend und unvollkommen gesucht, hier ist nun die Reife des Ideales jener Epoche, da man ringt, das Schöne einer vollen Natur dem höheren Begriff zu vermählen.

Vorbereitende Studien finden sich zu allen Köpfen dieses Bildes, aber nicht zu dem der Jungfrau mit der reinen Stirn, den vollgebauten, nach innen blickenden Augen, den schmalen Wangen und dem jungfräulichen Munde. Der Louvre besitzt die Zeichnung zum Christusknaben, aber es ist nur ein Kindergesicht, verglichen mit dem voll Ernst nach oben blickenden Profilkopf im Bilde; auch die Studie zum Johannes ist im Louvre — ein äußerst sprechendes, innigfrommes Antlitz —; jene zum Engel besitzt die kgl. Bibliothek in Turin[3].

Leonardo hat dieses gegen Schluß des Jahres 1478 begonnene Werk nicht ganz vollendet und nahm es wahrscheinlich mit nach Mailand. Von

[1] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 57. 58.

[2] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 60. 60 A. 61.

[3] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 60 B. 62. 62 B; zu Johannes Nr. 63; zum Engel Nr. 60 C. 64.

einem dortigen Schüler stammt die nicht vollkommen treue Copie des Bildes im Louvre, welche in jeder Beziehung weit hinter dem Original zurückbleibt; besonders im Ausdruck verräth der Copist, daß ihm der geistige Inhalt des Bildes verschlossen blieb. Die ‚Vierge aux rochers' erwarb Franz I.[1]

Perugino hat zweifellos den Eindruck von Leonardo's Composition recht lebhaft empfunden, wie sein Bild in Nancy erkennen läßt.

Gegen Ende des Jahres 1477 faßte die Signorie zu Florenz den Entschluß, an Stelle des von Daddi, Giotto's Schüler, gemalten Altarbildes in der Kapelle des Palazzo Vecchio ein neues herstellen zu lassen, womit Leonardo beauftragt wurde, der sich am 1. Januar 1478 contractlich dazu verpflichtete. Gegenstand war die Anbetung der Hirten; wir besitzen hiervon aber nur eine leichte Skizze[2]. Unterdeß hatte die Verschwörung der Pazzi gegen die Regierung der Mediceer einen tobenden Sturm heraufbeschworen. Giuliano war von Bandini's Hand gefallen und dieser schließlich der Rache Lorenzo's unterlegen, der ihn 1479 hinrichten ließ. Leonardo hat auf einem kleinen Blatte, jetzt zu London in Privatbesitz, den Gehenkten aufgezeichnet und sogar die Farbe seiner Kleider notirt.

Im Sommer 1478 hatte Lorenzo de' Medici bei Botticelli eine Anbetung der Könige bestellt und in den Hauptpersonen Mitglieder der Familie portraitiren lassen, als Ausdruck der Dankbarkeit für seine Rettung. Vielleicht war dieser Umstand entscheidend für die Signorie, anstatt der mit Leonardo festgesetzten Anbetung der Hirten dasselbe Motiv der drei Könige zu wählen. Von diesem Werke sind zahlreiche Skizzen und die unfertige, braun untermalte Composition selbst vorhanden. Bemerkenswerth ist die in Paris bei Louis Galichon befindliche Zeichnung[3]: höchst lebendig ordnen sich hier die Personen um die Hauptgruppe, welche in einem verfallenen Palastbau ihren Gnadenthron aufgerichtet hat. Eine andere Zeichnung, im Louvre, gibt einzelne Figuren der anbetenden Könige; eine dritte, bei Mr. Malcolm in London, Reisige des Gefolges; die vierte, in der Windsorsammlung, mehrere sitzende Personen; jene der Uffizien einen perspectivischen Entwurf der Palasthalle mit Treppen, dazwischen Reitergruppen und ein lagerndes Kameel, während die erst neuerdings vom British Museum erworbene Skizze die Gestalt eines reflectirenden Philosophen in weitfaltiger Gewandung erkennen läßt[4].

Die große Tafel der Uffizien zeigt uns die Hauptgruppe nicht in der Halle, sondern ins Freie verlegt, und zwar vor eine kleine, mit einem Baum besetzte Anhöhe. Um dieses ruhige Centrum wogen leidenschaftlich erregte Gruppen, denen nach dem Mittelgrunde zu neugierige Zuschauer sich anschließen; weiter zurück Reisige in lebhafter Bewegung zu Fuß und zu Pferd.

[1] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 61.

[2] Erster Entwurf in der Sammlung Bonnat zu Paris, bei Müller-Walde (Nr. 67) abgebildet.

[3] Abbild. bei Müller-Walde Nr. 69. [4] Abbild. a. a. O. Nr. 79.

Es ist zweifellos eine ungemein reiche Scala der Charakteristik entfaltet, die vom Vordergrunde bis in die letzten Theile der Composition ihren Zusammenhang bewahrt; das Ganze macht aber doch eher den Eindruck einer Marktscene oder theatralischen Darstellung, als den einer andächtigen, um den Thron des neugeborenen Erlösers versammelten Menge. Die Bewegung ist allzu groß, das Einzelne zu gesucht und studirt, die Schaustellung von Roß und Reiter zu absichtlich, um noch den Charakter eines religiösen Kunstwerkes beanspruchen zu können.

Schon um 1478 mußte Leonardo mit dem Plane umgehen, das Abendmahl des Herrn zum Gegenstande eines Bildes zu machen; denn auf jenem Blatt des Louvre zum Epiphanienbilde[1] bemerken wir links zwei offenbar diesem Stoffkreise zugehörende Gestalten (Oberkörper), deren eine den Erlöser vorstellen soll. Auch ein Blatt in Windsor zeigt ihn, mit acht Apostelgestalten an der Tafel sitzend. Leonardo ist hier augenscheinlich noch zweifelhaft, welchen Moment er zum Ausgangspunkt seiner Composition wählen soll[2]; aber neben diesem ersten Entwurf befindet sich ein zweiter, mit Christus, Judas und zwei Aposteln, welcher die Scene des Verrathes andeutet, allerdings noch in alter traditioneller Weise des an der vorderen Seite des Tisches alleinsitzenden Judas.

Gegen das Jahr 1483 hatte Leonardo an Lodovico il Moro die charakteristischen Worte geschrieben: ‚Ich fühle mich jeder künstlerischen Aufgabe gewachsen, sei es ein Werk der Bildhauerei oder in Bronzeguß; auch in der Malerei bin ich bereit, mit jedem, wer er auch sei, in die Schranken zu treten und auszuführen, was man von mir verlangt.'[3] Wann er aber nach Mailand gezogen, bleibt ungewiß, nur versichert uns ein Document, daß er 1481 noch in Florenz war[4]. Nach den neuesten, auf seinen eigenen Notizen beruhenden Forschungen will es scheinen, als sei er von da zunächst nach dem Orient gereist und für den Sultan von Kairo als Ingenieur thätig gewesen[5], bis er in den Dienst Lodovico's eingetreten. Schon der ältere Bruder des Moro, Galeazzo Maria, hatte sich mit dem Gedanken beschäftigt, seinem Vater Francesco ein Denkmal zu errichten; doch scheiterte dieses Project, und erst Lodovico nahm es wieder auf. Es sieht aus, als habe er den Entwurf ausschreiben lassen, und als sei der Preis im Concurse Leonardo zugefallen,

[1] Abbild. 73 bei Müller-Walde.

[2] Es sind zwei verschiedene Momente in der Darstellung des heiligen Abendmahls, welche von jeher und von großen Künstlern bearbeitet wurden: die liturgische Einsetzung des Sacramentes und das für Action und Charakteristik wichtigere, aber auch schwierigere: Unus vestrum.

[3] Amoretti, Memorie storiche di Leonardo da Vinci, p. 24—26, ex Cod. Atlant. fol. 382.

[4] Milanesi, Documenti inediti etc., Firenze 1872, p. 13. Vasari IV, 87.

[5] J. P. Richter, Leonardo im Orient, Zeitschrift für bild. K. XVI (1881), S. 131 ff. Vgl. auch Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 107 ff.

wodurch sich die Worte in dem citirten Briefe erklären ließen, ‚daß man auch Hand an das bronzene Pferd legen könne'. Schon einige Zeit vorher mag Leonardo dieser Auftrag geworden sein, als der Regent noch nicht die Mittel besaß, ihn ausführen zu lassen. Als nun 1484 Verrocchio nach Venedig ging, um ein ähnliches Werk zum Guß vorzubereiten, konnte der auf die Republik eifersüchtige Herzog sich bewogen gefühlt haben, Leonardo nach Mailand kommen zu lassen[1]. Dieser hatte auch seine Talente als Militäringenieur und Erfinder von Maschinen, ‚furchtbar im Angriff wie in der Vertheidigung', dem Mailänder Despoten zur Verfügung gestellt. Nachdem er so die Mittel verheißen, den Staat zu schützen, konnte er auch eine andere Wissenschaft anwenden, ihn zu bereichern, die Hydraulik, für die sich in der Lombardei ein passender Boden fand. Noch mehr sollte er Mailand durch seinen künstlerischen Genius in Begeisterung versetzen. Die Erscheinung Leonardo's wirkte mächtig am Hofe des prachtliebenden Herzogs[2]. Unwiderstehlich war der Eindruck seiner Rede, und auf seinen edelgeformten Zügen thronte der Abglanz durchdringenden Feuergeistes; nahm er seine silberne Lyra zur Hand und vereinte mit ihren Tönen den Zauber seiner Stimme, so vermochte er alle Herzen zu rühren. Die Tonkünstler von Mailand waren bestürzt, als in einem von Lodovico bestimmten Wettkampfe die Suprematie des Toscaners unbestritten anerkannt wurde. Die waffenkundigen, durch ganz Italien berühmten Fechtmeister erlebten nicht minder, daß in Leonardo ihnen ein ebenbürtiger Kenner der Waffen gegenüberstehe. Dieselbe Hand, welche so zarte Melodien hervorzulocken wußte, bog ein Hufeisen, oder bändigte ein ungezähmtes Roß. Große Talente waren damals an jenem Hofe vereinigt, aber allen stellt Bellincioni doch Leonardo voran[3].

Der Herzog nützte dessen Vielseitigkeit nach allen Richtungen aus: er fand in ihm nicht nur den Ingenieur und Baumeister, sondern auch den Ceremoniar und Festordner zu Vergnügungen seines Hofes. Nur so wird es erklärlich, daß der große Künstler in den mindestens 14 Jahren seines dor-

---

[1] Es würde sich damit auch jene Notiz des Sabba da Castiglione vereinigen lassen, daß Leonardo ‚sedici anni continui' auf die ‚forma del cavallo' verwendet habe, sobald man annimmt, daß ein Wachsmodell schon in Florenz begonnen worden sei. Andererseits bemerkt Vasari im Leben des Giovammaria Rustici, den er persönlich gekannt hatte, dieser sei von Leonardo unterrichtet worden, als Verrocchio nach Venedig abgereist war, also 1484? Vgl. Ricordi di Sabba da Castiglione, Venezia 1560, n. XVIII.

[2] Ueber sein Aussehen vgl. Milanesi, Documenti inediti etc., p. 12: ‚Era di bella persona, proportionata, gratiata et bello aspetto. Portava un pitocco rosato sino al ginocchio, che allora s' usavano i vestiri lunghi, haveva sino al mezzo il petto una bella capellaia et inanellata et ben composta.'

[3] Vgl. auch Fra Luca Paciolo in pref. al libro ‚De divina proporzione', Venezia 1509. Ueber die hervorragenden Männer am Hofe in Mailand vgl. Argelati e Sassi, Biblioth. Scriptor. Mediol. I; Historia liter. typogr. Mediol. p. 337.

tigen Aufenthaltes nicht mehr bedeutende Werke producirt hat, als die Reiterstatue, das heilige Abendmahl und wenige Tafelbilder, abgesehen von dem sich nie genügenden Eifer nach Vollendung und seinen Ansprüchen an das Darstellbare. Vergleichen wir damit jene Werke, die Raffael in etwa derselben Periode vollendete, und die imponirende Entfaltung seines Talentes zum monumentalen Stil hin, so können wir nur in der Vielseitigkeit Leonardo's [1] und in der tiefen Reflexionskraft dieses größten Kritikers der schönen Kunst überhaupt eine Erklärung dafür finden. Ein eigenes Schicksal waltete über den Erzeugnissen jener Epoche: Das Reiterbild des Sforza ist untergegangen, das heilige Abendmahl in S. Maria delle Grazie erscheint nur als Ruine, das berühmte Portrait der Gioconda ist verdunkelt, andere Tafelbilder sind durch Retouchen entstellt; nur die Handzeichnungen und Manuscripte ersetzen manche Lücken in der Erkenntniß dieses universalen Talentes, in dem sich alle Ziele der Renaissanceperiode wie in einem Brennpunkt vereinigen.

Vasari behauptet, daß Leonardo schon mit dem Cönaculum beschäftigt war, als er das Gipsmodell der Reiterstatue anfing. 1489 wurden Epigramme und Inschriften auf letzteres gemacht, d. h. auf das erste Modell, welches bei Gelegenheit der Hochzeit Giovangaleazzo's beim Transport zu Grunde ging. Am 23. April 1490 fing der Künstler ein neues an, das ihn abermals neben seinen übrigen Arbeiten Jahre lang beschäftigte, wie wir aus dem Briefe des Paciolo wissen, der einer Erzmasse von 200000 Pfund gedenkt [2]. Die Windsorsammlung bewahrt Skizzen Leonardo's, welche alle Stadien dieses Werkes umfassen und volle Einsicht in den Plan desselben gestatten; einige sind Studien des Pferdes allein, andere behandeln Reiter und Pferd. Weitere Darstellung des Gegenstandes entzieht sich jedoch dem Plane dieser Geschichte der Malerei.

Wenden wir uns nun nach S. Maria delle Grazie, berufen, der Schauplatz von Leonardo's malerischer Thätigkeit zu werden. Ein mailändischer Feldherr, Gaspare Vimercati, hatte die Dominikaner von S. Apollinare in Pavia veranlaßt, sich in Mailand anzukaufen, und es war 1463 der Bau des Klosters begonnen worden, wozu Gaspare die Mittel gespendet. Er

[1] Vgl. noch über die einzelnen Richtungen von Leonardo's Talent: J. B. Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, Paris 1797. G. Mongeri e C. Boito, Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, Milano 1872. H. Grothe, Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph, Berlin 1874. Marx, Ueber Marco della Torre und Leonardo da Vinci, die Begründer der bildlichen Anatomie, Göttingen 1848. Libri, Histoire des sciences mathématiques en Italie. Girolamo d'Adda, Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant, in der Gazette des beaux arts, 1869. Vgl. auch den dritten Theil des Commentars von Milanesi ‚Dei lavori scientifici di Leonardo da Vinci', bei Vasari IV, 67 ss.

[2] Vgl. die Notizen über das Denkmal bei Richter, Leonardo, London 1880, Append. note 2 und p. 31 ff. Brief Leonardo's im Cod. Atlant. fol. 316. Bei Gerli (Disegni di Leonardo p. 5) die Reproduction einer alten Abbildung.

starb vor Vollendung desselben und hinterließ 6000 Scudi zum Fortsetzen des Baues, ihn dem Herzog empfehlend, welcher ihn auch möglichst prächtig zu Ende führte. Bramante, welcher damals in S. Celso beschäftigt war, mußte Beistand leisten, und begabte Künstler wurden hinzugezogen, die Kapelle auszustatten. Das Refectorium hatte man 1464 begonnen und 1481 vergrößert; der für Leonardo bestimmte Raum umfaßte die ganze Breite desselben [1], und er paßte seine Composition der Umgebung an, indem er an langer Tafel zu beiden Seiten des Erlösers je sechs Apostel ordnete, so daß nur die beiden letzten jeder eine Schmalseite des Tisches einnehmen. Es ist zweifellos, daß Leonardo sein Bild in Oelfarben ausführte, die zunächst Ursache für das Verderben jenes unvergleichlichen Denkmals geworden sind. Die Wand bedurfte dazu der Vorbereitung: Eine Mischung von Gips, Pech und Mastix wurde mit heißem Eisen aufgetragen; darüber kam ein zweiter, mehr erdiger Auftrag, mit Oel oder Firniß gemischt [2], welcher sich später zusammenzog und von der Unterlage abblätterte, so daß Feuchtigkeit eindringen konnte. Aber auch ohne diesen Umstand würden die schlechte Mauer und viele Unbilden jenem Meisterwerke den Untergang bereitet haben. Allerdings entsprach Oeltechnik dem sich nie genügenden Künstler am besten, der ja auch infolge anderer Pflichten im Dienste des Herzogs oft genöthigt war, seine Arbeit abzubrechen, was bei Fresco nicht möglich gewesen wäre. Uebrigens hatten schon Domenico Veneziano, Andrea del Castagno und die beiden Pollajuoli Wandmalereien in Oel ausgeführt. Ein besonderer Unstern waltete über diesem Hause: einmal war die Lage des Conventes keine günstige, da das Niveau des Refectoriums unter das der benachbarten Höfe und des angrenzenden Bodens herabging; dann war das Steinwerk zum Theil aus älteren, vielleicht schon von Salpeter angefressenen Bauten entnommen, oder geringer Qualität. Neben dem Refectorium lag die Klosterküche, der Dunst derselben wirkte also beständig auf die Mauer ein. Später kam die Pest über Mailand, und Krieg verwüstete in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Lombardei. So blieb das Bild viele Jahre ohne Aufsicht und dem Verfalle ausgesetzt. Armenini bezeichnet es als ‚halb zerstört‘; Lomazzo nennt es, als er um 1550 seinen Tractat schrieb, ‚von Farben entblößt, so daß nur noch die Conturen sichtbar waren‘; Vasari hat es 1566 als völlige Ruine gesehen. Endlich war mehr als ein Jahrhundert über dasselbe hingegangen, ohne daß es der Beachtung werth erschien, als der Cardinal Federigo Borromeo

[1] Armenini, Veri Precetti della pittura, 1587, p. 172. Lomazzo, Tempio della pittura, cap. XIII. P. Dom. Pini, Storia genuina del Cenacolo ecc., Milano 1796. Bossi, Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, Milano 1810. E. Frantz, Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci, Freiburg, Herder, 1885. H. Riegel, Die Darstellung des Abendmahls in der toscanischen Kunst, Leipzig 1869.

[2] Bossi (l. c. p. 193) erzählt, daß er Partikeln des Mauerbewurfs untersucht und brennbar gefunden habe.

daran dachte, eine Copie davon anfertigen zu lassen, weil die Auffrischung des Originals ganz unmöglich schien[1]. Zu den erlittenen Unbilden kam auch noch die Barbarei der Mönche, welche, um einen bequemeren Eingang ins Refectorium zu haben, eine Thüre durchbrechen ließen, wodurch der untere Theil der Christusfigur zerstört wurde. Dann folgten unglückliche Ausbesserungen durch Bellotti und Mazza; 1796 zog das französische Revolutionsheer siegreich in die Lombardei ein, und das Refectorium wurde zu einem Stalle eingerichtet; 1800 steigerte eine Ueberschwemmung die Feuchtigkeit des Ortes; erst 1807 befahl der Vicekönig die angemessene Herstellung des Refectoriums. Außer Fragmenten ist von dem Original nichts mehr vorhanden.

Documente über die Thätigkeit Leonardo's am Cönaculum sind nur wenige vorhanden. Es existirt eine Notiz im Ausgabenbuche des Capomaestro, daß ‚1497 der Maler im Refectorium beschäftigt war'[2]. P. Pino bringt Nachricht von einem alten Stich, welcher 1496 und 1497 angibt; Fra Luca Paciolo erwähnt, ‚Leonardo habe 1498 mit eigener Hand das Bild gemalt'. Aus einem Briefe des Herzogs an seinen Secretär erfahren wir, daß ‚dasselbe 1497 noch keineswegs vollendet war', übereinstimmend mit der Notiz des Capomaestro, wo es heißt, daß ‚um 1497 der Künstler die Apostel malt'. Ein ansprechender Bericht über die Thätigkeit desselben findet sich bei Bandello in der Dedication der 78. Novelle an Ginevra Gonzaga. Wir ersehen hieraus, daß die Arbeit oft unterbrochen wurde, daß zu Zeiten nur wenige Pinselstriche dieselbe förderten; daß zuweilen Besucher kamen, und Leonardo es gern hatte, wenn dieselben offen ihre Meinung über das Geschaute aussprachen[3]. Auch findet sich in den ‚Discorsi' des Giraldi ein interessanter Passus, in dem der Autor Leonardo's Verfahren schildert, Charakter und Qualitäten der Menschen zu ergründen; wie er ihr Aussehen, ihre Manieren prüfte und immer sein Skizzenbuch zur Hand nahm, sobald er etwas seinen Zwecken Dienliches zu verzeichnen hatte. Lange habe ihn der Kopf des Judas beschäftigt, und er sei deshalb an Orte gegangen, wo das Verbrechervolk wohnte, um Züge menschlicher Verworfenheit zu studiren, bis er endlich den richtigen Typus gefunden[4].

Gehen wir nun zum Bilde selbst über: Leonardo's Aufgabe war es, die bisherige leidenschaftslose, oder doch nur andeutende Compositionsweise des Gegenstandes zur vollen Wahrheit und Tragik des Lebens, wie zu genauer Charakteristik der einzelnen Theilnehmer am heiligen Mahle zu erheben, ins-

---

[1] Wie der Zustand des Bildes damals war, ersehen wir aus den Aufzeichnungen des Cardinals in dem 1625 erschienenen ‚Museum', einer Beschreibung der Kunstsammlungen.

[2] Amoretti l. c. p. 65. Lettere pittor., Roma 1757, n. 84.

[3] Frantz, Das heilige Abendmahl ꝛc. S. 25 f.

[4] Giraldi, Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie, Venezia 1554, p. 194 ss.

besondere in der Figur des Heilandes das Ideal von Güte, Milde und Herablassung zu verkörpern, wie es aus den Blättern der Heiligen Schrift uns entgegenleuchtet, und wie es Giotto, Orcagna, Fra Angelico, Masaccio nach dem Vorbilde der Mosaiken gepflegt hatten. Die sehr zerstörte Handzeichnung in der Brera [1] gibt uns den idealen Typus des Hauptes Christi in reinen Linien: die Stirn ist von edlem Bau; auf ihr thront der majestätische Ernst unerschaffener Weisheit; über den gesenkten, mandelförmigen Augen ziehen sich die im Schmerz etwas eingezogenen Brauen in feinem Schwung der Linie. Die Nase, von länglicher Form; die Wangen, frei von Fülle und zu großer Magerkeit; der ein wenig geöffnete Mund jungfräulichen Charakters; Lippen und Kinn mild und sanft geformt; der schlanke, freie und doch kräftig gebildete Hals; das in leichten Wellen um das Antlitz wogende Haar, alles von Anmuth und Würde getragen — so erscheint uns in tadelloser Formenschöne der Typus des Gottmenschen in der neueren Malerei. Welch langen Weg hat die Kunst durchmessen, seitdem sie zuerst in der Katakombe von S. Callisto [2] das ovale Antlitz des Herrn mit der hohen Stirn, der geraden, länglichen Nase, den großen, mandelförmigen Augen und dem in der Mitte getheilten, welligen Haar, so ganz abweichend von dem Habitus römischer Portraitköpfe der christlichen Gemeinde darstellte?

Von höchster Noblesse sind auf Leonardo's Bilde das durch eine Spange zusammengefaßte Gewand des Erlösers, welches den schönen, kräftigen Hals freiläßt, und der in stattlichen Falten Arm und Schulter verhüllende Mantel. Die gekreuzten Füße vollenden das Geschlossene, Monumentale dieser Gestalt, in welcher alle Innerlichkeit Giotto's mit den geläuterten Formen der neueren Kunst zu höchstem Wohllaut verschmolzen ist.

Leonardo's Ziel war es, die Zwölfzahl der Apostel an langer Tafel, mit Aussonderung des Judas, zu malerischer Gruppirung und voller Eurhythmie zu erheben. Die gerade Linie, welche auf Taddeo Gaddi's Fresco in S. Croce zu Florenz parallel mit dem Tische in der Höhe der Köpfe geht, ist verschwunden: durch Einführung des Judas unter die übrigen Apostel aber entstand jenes bedeutsame Motiv der Hinweisung auf den Verräther durch die Bewegung der rechten Hand Christi, sowie die meisterhafte Gruppe: Petrus, Johannes und Judas, in der das harte, knochige Profil des Judas nächtig düster vom leuchtenden, feurigen Greisenkopf Petri sich absetzt, während er, den Geldsack umklammernd, vor des Thomas Drohung zurückweicht. Wie Leonardo noch mit der Tradition rang, lehrt die Skizze in Venedig: hier ist Judas noch in kleinerer Gestalt als die übrigen Apostel auf der vorderen Seite des Tisches postirt, wie auf dem Fresco von S. Croce. Das Motiv

[1] Neuerdings angezweifelt. Vgl. Zeitschrift für bild. Kunst, XV (1880), S. 185.

[2] Bosio, Roma sott., p. 253. Es ist ein Brustbild in der Form der imagines clypeatae.

des an Christus sich anlehnenden Johannes, entstanden durch falsche Interpretation antiker Sitte des Zutischliegens — wobei das Haupt Johannes' der Brust Christi nahekam —, ist ganz verschwunden: nur in dieser Absonderung konnte die Figur des Erlösers zur vollen Würde des Gottmenschen sich erheben. Leonardo durchbricht die hintere Wand des Speisesaales, welche bei Giotto (Padua) und Gaddi noch geschlossen ist, nicht um — gleich Ghirlandajo, Rosselli und dem Maler von S. Onofrio — mit Renaissancedecoration die Majestät jener Scene zu alteriren. Durch drei schlichte Fensteröffnungen blickt die abendliche Landschaft friedlich herein; kein kalter Marmor umrahmt — wie auf dem Bilde Andrea's del Castagno — die milde Gestalt des Erlösers, sondern dämmernde Ferne. Der Saal, mit perspectivisch nach der Mitte zustrebenden Linien, stört nicht den heiligen Vorgang; der Genius des Malers verschmäht alle der inneren Größe seiner Composition unwürdige Zuthat [1]. Die teppichartigen Behänge der Wände sind einfach in Zeichnung und bescheiden im Farbenwerth, daß sie eben nur die Flächen beleben. Die Tafel ist zwar entsprechend klösterlicher Sitte, wie Goethe richtig bemerkt [2], doch von der Armseligkeit, wie auf dem Fresco von S. Croce, entfernt. Das Tischtuch mit seinen Falten, das Speisegeräth sind dem Kloster entnommen und mußten in Verbindung mit den wirklichen Tafeln der Mönche den Vorgang unter die Anwesenden versetzen. Während auf allen früheren Bildern die Füße der Apostel durch die scharfe Linie des Tuches wie abgeschnitten aussehen, treten sie hier in den Schatten des Tisches zurück [3]. Falten und gemusterte Streifen unterbrechen das Eintönige der großen, weißlichen Fläche.

Treten wir nun dem Aufbau der Composition näher, so ergibt sich, daß in den beiden Gruppen zu seiten des Herrn die lebhaftesten Affecte sich darstellen, welche durch die anderen hindurchfluthen und vermittelst der Gesten zu ihm wiederkehren. Der Sonne gleich strahlt die Figur des Heilandes über dem Meer der Affecte, welche das Wort vom Verrath hat aufwogen lassen.

---

[1] Geistreich ist, was Burckhardt (Cicerone II, 2, 672) in wenigen treffenden Worten darüber zusammenfaßt: ‚Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdrucks wie der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloß malerischen Seite ist alles neu und gewaltig: Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja, sieht man bloß auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht.‘

[2] Sämmtl. Werke (Cotta 1840), XXXI, 54 ff.

[3] Goethe macht hier die richtige Bemerkung: da jeder sittliche Ausdruck nur dem oberen Theile des Körpers angehöre und Füße störend erschienen, habe Leonardo Halbfiguren gewählt, deren Kniee von Tisch und Tischtuch bedeckt sind.

Rechts von ihm sind Petrus, Johannes und Judas vereinigt: in treuer Anlehnung an den heiligen Text wohl die vollendetste der vier Gruppen; denn wir wissen aus dem Evangelium nach Johannes, daß dieser Christo zunächst saß, und daß Petrus, als er die Worte des Meisters vernommen, sich an Johannes wandte, den Namen des Verräthers zu erforschen. Johannes stellt die Frage, und der Herr antwortet, der sei der Verräther, dem er den Bissen reichen würde. Leonardo mußte also Johannes als den bevorzugten Jünger Christo zunächst, dann Petrus und Judas wenig entfernt setzen, damit ersterer den Johannes fragen, letzterer von Christus den Bissen empfangen konnte. Indem sich der Maler an den Wortlaut des Evangeliums hielt, boten sich ihm in der Charakteristik dieser Gruppe psychologisch und malerisch die größten Contraste, und dadurch, daß er den Platz des Johannes zur Rechten Christi festhielt, blieb ihm für die andere Seite an nächster Stelle Jacobus der Aeltere als Bruder des Johannes. Wir müssen den Scharfsinn des Malers bewundern, der jene für seine Composition wichtigsten drei Apostel an der rechten Seite des Erlösers vereinigte, und zwar so, daß jede Figur den Eindruck der anderen steigert. Andrea del Castagno, Ghirlandajo, und der Maler von S. Onofrio hielten in ihren Darstellungen an der isolirten Stellung des Judas fest: erst Leonardo's Genius ergreift alle Vortheile, welche die Erzählung des Johannes ihm bietet. Johannes neigt sich mit gefalteten Händen gegen Petrus, der sich in rascher Bewegung hinter Judas erhoben und die linke Hand auf die Schulter des Johannes gelegt hat. Die in die rechte Seite gestemmte Hand Petri, wie zur Abwehr ein Messer ergreifend, offenbart einen im feurigen Sinn des Apostels begründeten Charakterzug. Die Haltung des Johannes zeigt Geschlossenheit und jungfräuliche Würde: dem sanften Wesen desselben entspricht auch der ruhige Linienfluß des Gewandes. Gegen diese beiden lichthellen Typen hebt sich die knochige Gestalt des Judas finster und dämonisch ab: die niedrige, gefurchte Stirn, das buschige Haar, die geierartig herabgezogene Nase, das eckige Kinn, der herausgebaute Hinterkopf deuten auf rohe Leidenschaften. In der Börse trägt er übrigens nicht den Preis des Verrathes, sondern sie kommt ihm als Verwalter der gemeinsamen Kasse zu. Leonardo wollte durch die ganze Erscheinung des Judas die fast übermenschliche Niedrigkeit des Verrathes rechtfertigen[1]. Der nächstfolgende ältere Apostel, welcher das schöne Greisenantlitz fragend dem Herrn zukehrt und beide Hände emporhebt, ist Andreas; sein Wesen entspricht dem ruhigen Charakter dieses treuen Anhängers Christi, der zuerst berufen und auch im Martyrium seinem Meister gleich wird. Jacobus der Jüngere, der Verwandte des Herrn, zeigt in dem reinen, dicht an das ehrwürdige Haupt des Andreas herangehenden Profil die größte Aehnlichkeit mit dem Erlöser,

[1] Unter den Zeichnungen Leonardo's finden sich Köpfe, die wohl als Vorstudien anzusehen sind, so unter den von Gerli reproducirten Blättern auf Taf. 2 u. 22.

wie dies von Ignatius überliefert ist[1]. Der Apostel hat den linken Arm ausgestreckt und, sich vorbeugend, die Hand auf Petri Schulter gelegt, um ihn zu fragen, wodurch die Gruppe dieser drei Männer mit der vorhergehenden verbunden wird. Der letzte Apostel auf der rechten Seite Christi ist Bartholomäus: er hat sich von seinem Platz erhoben, beide Hände auf den Tisch gestützt und beugt sich vor, um besser zu hören; die gekreuzten Füße deuten auf das Momentane der Bewegung. Auf der linken Seite Christi gruppiren sich in meisterhaftem Aufbau Jacobus der Aeltere, Thomas und Philippus. Jacobus, Bruder des Johannes, hat im höchsten Entsetzen die Arme ausgebreitet, als ob er ein Schreckgespenst sähe; das Haupt ist vorgeneigt, der Mund geöffnet, die Augenbrauen sind zusammengezogen, die Brust hebt sich. Leonardo nahm auch hier in der Charakteristik den heiligen Text als Vorbild. Hinter Jacobus war die linke Hand des Thomas auf den Tisch gestützt, und zwar so nahe an der Hand des Jacobus, daß bei der Zerstörung des Bildes eine Mißgestalt hervorging, worin Lalande, wie der P. Gallarati, die sechsfingerige Hand zu erblicken glaubten. In der Windsorsammlung findet sich die Zeichnung zur linken Hand des Thomas, die nach dem Messer sich ausstreckt. Morghen ließ in seinem Stich dieselbe ganz fort. Daß Jacobus der Aeltere zur Linken Christi sitzt, ist wieder ganz im Sinne der Heiligen Schrift, denn die Söhne des Zebedäus waren als Bevorzugte auf Tabor und später bei der Todesangst Christi am Oelberg. Während nun Jacobus vor dem Schreckbilde des Verrathes sich entsetzt, hat sich Thomas hinter ihm Christo genähert; die Linke auf den Tisch stützend und zur Vertheidigung nach dem Messer greifend, erhebt er die Rechte drohend gegen den Verräther, ein Zug, der im kriegerischen Muthe des Apostels begründet ist. Judas weicht vor dieser Drohung zurück. Daß die Geberde nur so zu erklären ist, bestätigen jene Zeichnung der Hand in Windsor und die Skizze in Venedig, wo Thomas sich drohend gegen Judas erhoben hat[2]. Philippus, beide Hände auf die Brust stützend und sich Christo zuneigend, ist ein treffliches Bild hingebender Offenheit und Treue. Die letzte Gruppe der linken Seite Christi wird durch lebhaftes Gebahren des Apostels Matthäus, der mit beiden Händen auf den Erlöser deutet, während er zugleich sich an Thaddäus und Simon wendet, organisch verbunden. Der jugendliche, bartlose Kopf zeigt antike Form mit dem lebhaften Ausdruck empörten Gefühls. Meisterhaft ist das kräftige Muskelspiel des Halses. Die Ueberbleibsel des Originals weichen freilich sehr von der Zeichnung des Morghen

[1] Jacobus a Voragine, Legenda aurea, Venetiae 1512, p. 16. Durandus, Rat. div. offic. lib. VII, cap. 10.

[2] Es ist dem Muthigen eigen, bei drohender Gefahr, wo vielleicht das Haus schon von Feinden umstellt sein konnte, die nächsten Mittel der Vertheidigung zu ergreifen, nicht aber, wie ein grübelnder Philosoph, fragend den Finger zu erheben: Ist das möglich?

ab. Thaddäus, mit dem Beinamen ‚der Eiferer', erscheint in der Auffassung Leonardo's nicht als Bruder des Jacobus, vielmehr als solcher des neben ihm sitzenden greisen Simon. Zwischen Jacobus und Thaddäus ist ein beträchtlicher Unterschied des Alters und Charakters. Der Ausdruck des Judas ist der von Verdacht, Bestürzung und Unruhe, welcher sich durch geschickte Anordnung der Hände in Verbindung mit der Richtung des Blickes treffend kundgibt. Die linke Seite der heiligen Tischgenossen schließt Simons Greisengestalt, der durch Matthäus über den Ausspruch des Herrn unterrichtet wird: Zweifel und Sorge prägen sich in seinem edlen Profil aus, dessen hohe Stirnwölbung wie der Thron reiner, erhabener Gedanken leuchtet, während das Auge kummervoll auf Matthäus gerichtet ist. Die Aeußerungen jener verschiedenen Affecte schließen sich möglichst genau dem Wortlaut der Heiligen Schrift oder der Ueberlieferung an, und darin besteht ein Hauptverdienst dieses unvergleichlichen Werkes: es ist ein Historienbild im edelsten Sinne und, wie Lanzi treffend bemerkt, ‚ein Compendium aller Studien und Schriften Leonardo's'. Während die Renaissance den christlichen Ideeninhalt ihrer Compositionen mehr und mehr zu Gunsten des Formlebens und rein Sinnlichen verflüchtigt, suchte Leonardo den heiligen Gestalten seines Bildes einen solchen Charakter zu verleihen, der sie über das Profane erheben und zu zeitlosen Typen erheben mußte [1]. Sehr treffend sind übrigens die Bemerkungen des Cardinals Federigo Borromeo in seinem bereits citirten ‚Museum' über den Werth von Leonardo's Charakteristik.

Unter den überkommenen Skizzen ist das in Venedig befindliche, dort als ‚Schule' bezeichnete echte Blatt von Wichtigkeit. Die Gestalt des Erlösers verräth in der flüchtigen Anlage mit Rothstift schon ganz den Zug von Milde und Hoheit, den das Wandbild so vollkommen besitzt oder besessen hat. An der Vorderseite des Tisches erscheint Judas, isolirt, noch in traditioneller Auffassung. Die zornige, drohende Geberde des Thomas gegen den Verräther erklärt, wie schon bemerkt, die durch Morghens Stich alterirte Intention Leonardo's. — Dann befindet sich im Louvre die schon früher angedeutete Federzeichnung von fünf nackten, äußerst beweglichen Figuren, an einer Tafel sitzend, von denen keine dem Bilde einverleibt worden ist. Die Windsorsammlung besitzt noch zwei kleine, flüchtige Skizzen, welche sich an ältere Darstellungen des heiligen Mahles anschließen und sicher dem Entwurfe in Venedig vorausgehen, dann folgende echte Blätter: Kopf des Simon, zweimal, in Rothstift; die Köpfe des Judas und Philippus; die gefalteten Hände des Johannes, in Kohlezeichnung; die linke Hand des Bartholomäus, in Rothstift; die von dem Bilde und Morghens Stich verschwundene linke

[1] Die erklärenden Bemerkungen im Skizzenbuch Leonardo's (Kensington-Museum) weichen von den Motiven des Bildes erheblich ab, und zwar zum Vortheil desselben, denn es sind hier viel genrehafte und befangene Momente angedeutet. Vgl. den Abdruck bei Richter, Leonardo, p. 29.

Hand des Thomas, mit der Ueberschneidungslinie des Tisches, in Rothstift; ein auf Jacobus den Aelteren hindeutender Entwurf, in Rothstift: das Haar zeigt sich hier wellig und kürzer als auf dem Bilde, der Bart fehlt. Noch ist ein älterer Kopf vorhanden, der einigermaßen dem Simon gleicht, aber nach der anderen Seite gerichtet ist.

Die in Pastellfarben ausgeführten Köpfe der Apostel im Schlosse zu Weimar sind Theile eines von ziemlich unfertiger Hand nach dem Bilde gezeichneten Cartons, der, wie schon die Technik der bunten Stifte andeutet, aus jüngerer Zeit stammt [1]; eine derartige Spielerei besitzt keinen Anhalt in Leonardo's Zeichnungen. Außerdem befinden sich neben den Köpfen auch Theile der anderen Figuren und dazu passende Hände, was nie auf Studienblättern vorkommt.

Zum Verständniß der Composition verhilft auch einigermaßen die bekannte Nachbildung des P. P. Rubens, welche P. Soutmann gestochen hat. Das Ganze ist in den derben flämischen Stil übersetzt, aber doch voll sprühender Lebensfunken: die Gruppe von Thaddäus, Simon und Matthäus wird nach ihrer ursprünglichen Anlage im Bilde vielleicht nur durch Rubens zugänglich. Es ist bekannt, daß dieser Leonardo's physiognomische Studien mit Interesse verfolgte: seine Aufzeichnungen gingen in den Besitz des de Piles über, wurden aber durch Feuer zerstört. Einiges hat de Piles übersetzt [2].

Was nun die Copien des Bildes anlangt, so ist jene im Spedale maggiore zu Mailand vielleicht die älteste. Sie entstammt dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und ist in Fresco gemalt, zeigt übrigens eine freie Behandlung des Originals. Eine andere, im Convent S. Barnaba, wird von Bossi dem Marco d'Oggione [3] zugeschrieben; vieles ist hier nur skizzirt. Uebrigens fehlt auf keiner dieser beiden Copien die von Morghen auf seinem Stich fortgelassene Hand des Thomas [4]. Die späte Copie der Ambrosiana, aus dem Jahre 1612, wird vom Cardinal Borromeo in seinem ‚Museum' besprochen; 1807 hat Bossi eine Nachbildung angefangen, nachdem endlich 1800 Raffael Morghens schöner aber etwas glatter Stich das Meisterwerk

[1] Noch trübseliger sind die von Nieffen gezeichneten Copien: The Lord's Supper, Christ and his twelve Disciples. From the original Drawings of Leonardo in the possession of her Royal Highness the Grand-Duchess of Saxe-Weimar. With explanatory Text by Dr. J. Sighart, London, Bruckmann. Vgl. die Kritik bei Frantz, Das heilige Abendmahl ꝛc. S. 65 ff.

[2] Aus dem Lateinischen. Vgl. Frantz, Das heilige Abendmahl ꝛc. S. 69.

[3] Vgl. über ihn Vasari IV, 52. Die Akademie der Künste in London besitzt eine als Marco d'Oggione bezeichnete Copie unter Glas. Vgl. Richter, Leonardo, p. 26. Dieser hält Giovanni Pietrini für den Autor.

[4] Andere Copien befanden sich zu Castellazzo, Pavia, S. Germain, S. Benedetto bei Mantua, Escovens (Spanien); ein geringes Machwerk im Convent della Vittalbia zu Mailand. Ueber die Copie des Escurial vgl. Ximenez, Descripcion etc., p. 153.

in seiner göttlichen Weihe vielen zugänglich gemacht hatte[1]. Hauptanhaltspunkt für ihn war eine Zeichnung von Matteini, welche dieser auf Grund der noch in Mailand vorhandenen Reste vom Original, der Copien und Studienblätter zu entwerfen im Stande war.

Leonardo malte übrigens auf der seinem Bilde gegenüberliegenden Wand noch den Herzog, dessen Gattin, Beatrice d' Este, und ihre beiden Söhne. Ob diese Portraits das von Vasari gespendete hohe Lob verdienen, läßt sich jetzt nicht mehr entscheiden, da nur wenige Spuren davon übrig sind. In dem weiblichen Bildniß der Ambrosiana scheint übrigens ein Werk des Mailänder Künstlers Ambrosius de Predis vorzuliegen, auch dürfte nicht Beatrice Sforza, sondern Bianca Maria, die Nichte des Moro, als Braut Kaiser Maximilians, und zwar im Jahre 1493, vorgestellt sein[2]. Von Leonardo stammt jedoch das lebensgroße männliche Brustbild daselbst. Die Portraits der Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli sind verschollen. Daß die ‚belle feronnière', im Louvre[3], letzterer gleiche, ist nicht erwiesen; auch wurde dieselbe neuerdings in ihrer Echtheit angezweifelt. Von den religiösen Staffeleibildern jener Zeit darf man annehmen, sie seien nach des Meisters Entwürfen nur von Schülern ausgeführt worden, so die ‚Vierge au basrelief', wovon das Original sich im Besitze Lord Warwicks zu Gatton Park befinden soll[4], während die Brera und das Museum zu Cambridge Copien enthalten.

Leonardo hatte in Mailand eine Anzahl von Schülern um sich versammelt, und wir erfahren aus einer Notiz (vom 24. März 1494), daß er dieselben im Hause bei sich zu haben pflegte[5]. Beglaubigte Werke hinterließen uns: Giovan Antonio Boltraffio, Marco d' Oggione, Andrea Sala (genannt Salai oder Salaino), Giovan Antonio Bazzi (in Siena Sodoma genannt), Cesare da Sesto. Indirect beeinflußt sind: Ambrogio de Predis, der Pavese Bernardino de' Conti, Andrea Solari von Mailand, Giampietrino, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari u. a. Wir werden später auf die Hauptwerke jener Schule eingehen. Von der Akademie in Mailand gibt die

---

[1] Drei Jahre angestrengter Thätigkeit nahm der Stich in Anspruch. Ueber das Verhältniß des Bildes zu diesem vgl. Springer im Repert. von Schestag, Stuttgart 1876, I. B. Sehr treffend heißt es bei Woltmann und Wörmann (Geschichte der Malerei II, 556): ‚Hätte die Kunstgeschichte viele Werke von so allseitiger Vollendung zu verzeichnen wie dieses, so wäre ein Widerstreit theoretischer Meinungen in der Kunstwissenschaft kaum möglich.' Neuester, wenig den Originalzeichnungen entsprechender Stich von Stang in Düsseldorf.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 456 f. Note 1. Derselbe, Die Galerien ꝛc. S. 230 ff., mit Abbildungen von Portraits des Ambrogio de Predis.

[3] Louvre Nr. 461.

[4] So von Waagen angenommen. Vgl. Kl. Schr. S. 158.

[5] Richter, Leonardo, p. 50. Luca Paciolo hatte gemeinschaftlich mit Leonardo auf drei Jahre (1495—1498) ein Haus gemiethet.

Radirung eines weiblichen Kopfes Zeugniß, welche dem Britisch Museum angehört und die Inschrift trägt: ‚Acha : Le : Vi :', Abkürzungen von ‚Academia Leonardi Vincii'. Die Arbeit ist nicht von Leonardo selbst, aber unter seiner Leitung ausgeführt[1]. Weder Florenz noch Venedig hatten damals eine Akademie; Rom besaß sie seit 1470[2]; später wurden in Bologna und Paris ähnliche Institute eingerichtet. S. Lucas war immer der gemeinsame Patron der Künstlergenossenschaften.

Gegen die letzte Zeit der Regierung il Moro's hatte sich die Position Leonardo's schwieriger gestaltet. Die Zahlung seines Gehaltes war ausgeblieben, und er sah sich genöthigt, deshalb an den Herzog zu schreiben, indem er um die seit zwei Jahren rückständigen Gelder ersuchte. Am 26. April 1499 ward ihm als Ersatz ein Weinberg überwiesen; aber schon am 2. September floh der Herzog vor den anrückenden Franzosen nach Tirol, um die Hilfe Maximilians anzurufen. Mit Begeisterung sah Mailand am 6. October Ludwig XII. in seine Mauern einziehen. Zwar hatte Lodovico noch einmal auf kurze Zeit mit Hilfe der Schweizer seine Hauptstadt gewonnen, fiel aber bei Novara in die Hände der Franzosen und starb zehn Jahre später in einem französischen Kerker zu Berri. Durch den Einzug der Feinde war auch Leonardo's zweites Modell der Reiterstatue vernichtet worden. Die nächsten zehn Jahre waren für den Künstler unruhige und bewegte. Wie ein Bericht des mantuanischen Gesandten darthut, war er 1500 in Venedig[3]. Isabella Gonzaga, deren Gatte, Francesco, zu den Alliirten Lodovico Sforza's gehörte, wünschte ihr Portrait von Leonardo gemalt zu haben; das Werk ist aber jetzt verloren, wir finden es selbst nicht in den Listen der mantuanischen Kunstsachen. Die Fürstin machte Anstrengungen, den Meister für ihren Dienst zu gewinnen; wir können jedoch seiner ausweichenden Antwort[4] entnehmen, daß er nicht unabhängig war, sondern sich Ludwig XII. gegenüber verpflichtet fühlte, indem er für dessen Staatssecretär und Günstling, Robertet, die jetzt verlorene Madonna mit der Spindel malte. 1502 finden wir Leonardo im Dienste Cesare Borgia's, welcher damals die meisten der mittelitalischen Staaten unter sein Joch gebeugt und sich zum Herzog der Romagna gemacht hatte. Von Pavia aus ist das Decret erlassen, worin er Leonardo zu seinem Kriegsingenieur bestellt und für ihn freien Eintritt in die Festungen verlangt. Jeden-

[1] Vgl. Vasari IV, 21: ‚e nel mezzo vi sono queste parole: Leonardus Vinci Accademia.' Vgl. Girolamo d'Adda, Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant. Abbild. bei Richter, Leonardo, p. 59. Albrecht Dürer copirte das Blatt ohne Inschrift.

[2] Missirini, Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca, Roma 1823.

[3] Vgl. auch Note 4 zu S. 60, bei Richter, Leonardo.

[4] Calvi, Notizie dei professori di belle arti che fiorirono in Milano etc., 1869, III, 17.

falls war Cesare, der an Ludwigs Seite in Mailand eintritt, dort auf die Talente Leonardo's besonders aufmerksam geworden, denn Ludwig hatte, wie Paolo Giovio erzählt, mit Begeisterung das heilige Abendmahl im Refectorium betrachtet; allerdings ließ er auch das Reiterbild zerstören, dies mag aber nur dem Haß gegen die Dynastie Sforza zuzuschreiben sein. Cesare's Rolle war jedoch nicht von langer Dauer: schon im Herbst 1502 ließen ihn viele seiner Condottieri im Stich, und 1503 revoltirten die Barone in Umbrien gegen ihn; mit dem Tode Alexanders VI. ging seine Macht zu Ende. Leonardo kann nicht länger als ein Jahr ihm gedient haben. Das Datum seiner Rückkehr nach Florenz ist nicht festzustellen, aber nach einem Vermerk im Codex des Britisch Museum dürfte es spätestens in den März 1503 zu verlegen sein[1]. Er fand dort seinen alten Genossen Luca Paciolo, der sich seit der Trennung, 1499, hier niedergelassen hatte, und wohnte mit ihm in demselben Hause. Es wird übrigens glaublich, daß Leonardo in der Zwischenzeit Florenz auf Tage, vielleicht auf Monate wiedergesehen habe; 1495 ist es zuverlässig geschehen, als der Saal im Palast der Signorie vergrößert wurde. 1503 erscheint sein Name im Buche der Malergenossenschaft[2]. Vasari berichtet, die Servitenmönche hätten ihn veranlaßt, ein Altarbild zu fertigen, er sei aber nicht über den Carton hinausgekommen. Object der Darstellung war Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, neben der hl. Anna sitzend[3]. Die Florentiner seien zusammengeströmt, sich an den Reizen jener Composition zu berauschen. Das bedeutendste Werk Leonardo's in jener Zeit ist aber der Carton der Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner 1440 den Mailändern abgewonnen hatten[4]. Benvenuto Cellini versichert, dieser Carton habe, gleich Michelangelo's gepriesener Composition badender Soldaten, wie eine Schule der Kunst gewirkt, und in der That war seit Uccelli's Versuchen von Schlachtenbildern und Piero's Darstellung des Kampfes zwischen Heraclius

---

[1] Vgl. Note 6 zu S. 67, bei Richter, Leonardo.

[2] Uzielle, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, Firenze 1872, p. 164 s.

[3] Jetzt in der Londoner Akademie. Vgl. die Abbild. S. 72, bei Richter, Leonardo. Aus Lomazzo (Trattato etc. p. 171) erfahren wir, daß 1584 der Carton sich zu Mailand im Besitz des Malers Aurelio Luini befand.

[4] Vasari IV, 41 ss. Amoretti, Memorie, p. 95. Es scheint, da Vasari nur von dieser Episode aus jener Schlacht spricht, ebenso wie Benvenuto Cellini, daß Leonardo nur eine solche dargestellt habe. Eine alte Copie, Tafelbild, sah Milanesi im Depositum des Palazzo Vecchio (Vasari IV, 42, nota 1). Nach jener alten Copie scheint der Stich gefertigt zu sein: ‚Ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi ab eodemque nunc excussum 1558.' Dieses Blatt ist viel geringer als das des Edelinck. Die Tafel XXIX der ‚Etruria Pittrice' wurde dann nach einer alten Zeichnung in der Casa Rucellai gestochen. Eine Lithographie des Franzosen Bergeret ist einer in seinem Besitz befindlichen Zeichnung entnommen. Vasari's Beschreibung stimmt nicht genau mit diesen Compositionen überein. Ein moderner französischer Stich der Reitergruppe von Henry Haussoullier.

und den Persern, in S. Francesco zu Arezzo, eine derartige Scene in der Florentiner Malerei nicht zum Vorwurf genommen worden, abgesehen von der genialen Auffassung Leonardo's. Diese Composition sollte den Rathssaal schmücken, und der Künstler hatte auch damit begonnen; aber unglückliches Experimentiren mit Oel oder Firniß verleidete ihm die Arbeit, die er zuletzt ganz liegen ließ. Wir kennen davon nur die durch den Stich Edelincks bekannte Mittelgruppe nach der dem Rubens zugeschriebenen Skizze, jetzt im Louvre. Es ist der um eine Fahne tobende Reiterkampf, ein Werk, das an Unmittelbarkeit des Ausdrucks wohl kaum seines Gleichen hat; denn der bloße Stich wirkt so aufregend für den Beschauer, daß man das Getöse des Kampfes zu hören glaubt: selbst die Pferde haben sich ineinander verbissen und sprühen Haß aus blitzenden Augen und weitgeöffneten Nüstern[1].

Um das Jahr 1504 entstand auch das Portrait der Mona Lisa, Gattin des Francesco del Giocondo, welches sich zur Zeit im Louvre befindet, und das jetzt verlorene der Ginevra Benci. Die Gioconda soll Leonardo vier Jahre hindurch beschäftigt haben, natürlich nur zeitweise neben anderen Sachen. Das Bild ist von großer Vollendung, hat aber durch Abputzen seine feineren Modellationen und Lasuren eingebüßt; auch die Frische der Farben ist geschwunden, wohl eine Folge des Bindemittels. Die Auffassung zeugt von nobler Einfachheit: auf einem Holzsessel mit niedriger Lehne sitzt vor einer Mauer, über welche der Blick in eine bergige Landschaft sich verliert, mit übereinandergelegten Armen die edle Florentinerin. Lockiges Haar drängt sich unter dem ihr Haupt deckenden Schleier in zwei Strähnen hervor; das stolze Lächeln bewußter Schönheit erleuchtet die feinen, vergeistigten Züge[2].

1506 hatte Leonardo von der Signorie in Florenz Urlaub genommen, Mailand zu besuchen. Ludwig XII. ließ damals durch den Florentiner Gesandten Pandolfini an die Signorie schreiben und bitten, ihm Leonardo zu überlassen, um einige kleinere Bilder und sein Portrait auszuführen. Am 26. Juli desselben Jahres hatte der König von Mailand aus selbst nach Florenz geschrieben, Leonardo als seinen Maler und Hofingenieur bezeich-

[1] Die von Gaye (II, 88 ss.) publicirten Documente sind wichtig für die Ausgaben an Oel, Farben, Gerüsten u. s. w. Wir ersehen daraus, daß Leonardo doch zwei Jahre lang, 1504 und 1505, mit diesem Werke beschäftigt blieb, daß auch das Malen selbst vorwärts ging. Im Memoriale des Albertini, gedruckt 1510, werden unter den Dingen im großen Rathssaal auch genannt: ‚Li cavalli di Leonardo Vinci, et li disegni di Michelangelo.' Der Künstler empfing für seine Arbeit 18 Goldgulden monatlich. Als Gehilfen dienten ihm Raffaello d'Antonio di Biagio und Ferrando Spagnolo. Die erste documentarische Notiz über das Werk ist vom 16. October 1504. Am 1. März 1513 ist in den öffentlichen Büchern wieder die Rede von Ausgaben: ‚di armatura di legname a la pictura fecie Leonardo, perchè non si guastassi.' Trotzdem ging sie zu Grunde.

[2] Vasari (IV, 40) bemerkt dazu: ‚teneva mentre che la ritraeva, chi suonasse o cantasse, per levar via quel malinconico' etc.

nend[1]. Aus Notizen in einem der Manuscripte ersehen wir, daß dieser im October 1508 zu Mailand sich aufhielt, wo man die Siege des Königs über die Venezianer feierte; daß er noch 1508 und im folgenden Jahre als Stipendiat von Ludwig XII. Gehalt empfing, ergibt eine Bemerkung im Codex Atlanticus[2]. 1511 schreibt er an den französischen Gouverneur von Mailand, er komme zurück und wolle die zwei Madonnenbilder mitbringen, die für den König bestimmt seien; im December dieses Jahres ist er zurückgekehrt[3]. Ein Jahr darauf zog der junge Sforza, Lodovico's Sohn, in Mailand ein, obgleich französische Truppen noch die Citadelle besetzt hielten. 1513 hatte Leo X. den päpstlichen Thron bestiegen, und Vasari berichtet, Giuliano de' Medici habe Leonardo als Begleiter mit nach Rom genommen. In einem der Manuscripte hat letzterer die Bemerkung gemacht, daß er am 24. September 1514 Mailand verlassen habe, um nach Rom zu reisen, begleitet von Giovanni (Boltraffio?), Francesco Melzi, Salai, Lorenzo und Fanfoja. An einer anderen Stelle heißt es, daß am 9. Januar 1515 Giuliano de' Medici von Rom abgereist sei, um nach Florenz zurückzukehren, wo er seine Hochzeit feiern wollte; am selben Tage sei der König von Frankreich gestorben[4]. Zwei Gönner verlor der Künstler auf einmal; das ist zweifellos genügende Erklärung für die Kürze seines Aufenthaltes in Rom. Leo X. betraute ihn mit der Ausführung eines Bildes, dasselbe kam aber nicht über das Anfangsstadium hinaus[5]. Für Baldassare Turini lieferte er eine Madonna, die verloren ging, ebenso wie das Portrait eines Kindes von ‚wunderbarer Anmuth', wie Vasari angibt. Das Lunettenfresco in S. Onofrio, die Jungfrau mit Kind und Donator, ist ein Schulwerk, wohl von Boltraffio gefertigt.

Im December 1515 war Leonardo nach Mailand zurückgekehrt. Es beschäftigten ihn hier abermals hydraulische Arbeiten, die stets sein Interesse in Anspruch genommen hatten. Von Gemälden aus der unruhigen Zeit seines letzten Aufenhaltes daselbst ist nicht viel zu berichten: die Madonna der Villa Melzi in Vaprio entzieht sich als bloße Ruine der Beurtheilung; das Louvrebild der hl. Anna, mit Maria auf dem Schoß, welche sich zu dem mit einem Lamm spielenden Christusknaben herabbeugt, ist eine gekünstelte und der höheren Würde jener Personen nicht entsprechende Composition, die von Waagen[6]

[1] Uzielli, Ricerche etc., p. 184. [2] Fol. 189.

[3] Vgl. Note 8 zu S. 95 bei Richter, Leonardo.

[4] Vgl. Richter, Leonardo, p. 96 f. In Wirklichkeit starb Ludwig XII. am 1. Januar, aber die Nachricht mag erst am 9. nach Rom gekommen sein.

[5] Vasari (IV, 47) bemerkt: ‚fu detto da Papa Leone: Oimè! costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell' opera.'

[6] Kl. Schriften S. 173. Zudem ist das Bild halbfertig und sieht verwaschen aus. Anspielungen auf eine derartige Composition finden sich in Giovio's Biographie des Künstlers und in dem Gedicht des Girolamo de' Medici, betitelt: ‚Per S. Anna che dipinge L. Vinci, che tenea Maria in brazzo, che non volea il figlio scendesse sopra un agnello.' Vgl. die Abbild. bei Richter, Leonardo, p. 101.

zudem nicht ohne Grund in ihrer Echtheit bestritten wird: vermuthlich hat auch hier nur ein Carton des Meisters zu Grunde gelegen. Das Original wurde öfters von Mailänder Künstlern nachgebildet, wie die Copien daselbst, in Florenz und München beweisen.

Die Halbfigur des hl. Johannes Baptist im Louvre kam aus dem Besitz Franz' I. und könnte deshalb wohl Original sein, erscheint aber im Colorit sehr verdunkelt und stellenweise übermalt. Der Kopf ist von größter Zartheit der Modellation.

Nicht sobald hatte der junge König Franz I. den Thron bestiegen, als er auf Anregung der Venetianer den Krieg mit der Liga begann. Der Sieg bei Marignano nöthigte den Sforza, zu capituliren. Leonardo ging mit dem König nach Bologna, und mit dem Jahre 1516 ist er Stipendiat desselben für 700 Scudi Gehalt. Francesco Melzi begleitete den alternden Lehrer nach Frankreich; auch Battista, sein Diener, und seine Magd Maturina folgten ihm nach Schloß Cloux bei Amboise, wo ‚Monsieur Lyonard' noch drei Jahre in leidendem Zustand verbrachte. Arbeiten dieser seiner letzten Zeit sind nicht nachweisbar. Vasari erzählt, der König habe ihm aufgetragen, nach dem Carton der hl. Anna, der sich jetzt in der Londoner Akademie befindet, ein Bild zu malen. Gegen Ende April 1518 machte Leonardo sein Testament, worin er seine Seele unserem Herrn, der Jungfrau Maria, dem hl. Michael wie allen Heiligen empfiehlt und Anordnungen für Messen nach seinem Tode trifft, der am 2. Mai nächsten Jahres erfolgte[1]. Daß ihm noch der Besuch des Königs zu Theil geworden und er in dessen Armen gestorben sei, ist eine Mythe, denn der Regent war damals fern zu S. Germain en Laye. Seinem treuen Schüler Melzi, der mit tiefem Kummer von Amboise aus an Giuliano da Vinci schrieb, er habe den ‚besten der Väter' verloren, vermachte Leonardo alle Manuscripte, an Salai und seinen Diener Battista den Garten in Mailand, an seine Brüder 400 Ducaten, deponirt zu S. Maria Nuova in Florenz. Wir besitzen eine Röthelzeichnung, Selbstbildniß des Malers aus dessen letzten Jahren: das Haupt ist schon kahl geworden, nur von den

[1] Er wurde in der Kirche S. Florentin begraben. Das Archiv der kgl. Kapelle zu Amboise bewahrt noch den Vermerk: ‚Fut inhumé dans le cloistre de cette église M. Lionard de Vincy, nosble millanais, premier peintre, ingénieur et architecte du roi: Ce fut faict le 12me jour d'aoust 1519.' Vgl. Herluison, Actes d'État civil d'artistes français, Orléans 1873, p. 453. Um das Grab Leonardo's aufzufinden, wurde von der französischen Regierung eine Commission ernannt, an deren Spitze Arsène Houssaye stand, der in seinem Rapport an das Ministerium (und in der ‚Histoire de Léonard de Vinci, Paris 1869') berichtet, daß nach der Verschwörung von Amboise, im Jahre 1560, die Gräber der Kirche S. Florentin geöffnet, alle bleiernen Särge geschmolzen und die Gebeine zerstreut worden seien. So ging das Andenken an Leonardo in Frankreich verloren, denn auch die Epitaphien waren verschwunden. Sein Grab befand sich vermuthlich im Chore von S. Florentin d'Amboise. Vgl. dazu auch Uzielli, Ricerche etc., p. 44 ss.

Schläfen hangen die gewellten langen Haare herab und mischen sich mit dem Barte. Die Stirn ist gefurcht, lebensmüde schauen die Augen unter den starken Brauen hervor, als ob Krankheit an ihm nagte.

Fast alle Berichterstatter im sechzehnten Jahrhundert betonen die geringe Anzahl der Werke Leonardo's. Zwei Momente geben dafür, wie schon bemerkt, Erklärung ab: jene Vielseitigkeit des Meisters und ein das künstlerische Vermögen überragendes speculatives Erkennen, die seine Hand zaghaft machten[1]. Das Unvollkommene alles menschlichen Nachbildens der von himmlischem Lebensodem beseelten Werke des Schöpfers hat nie jemand besser gewürdigt, als dieser durchdringende Geist und gewaltige Kritiker, der auf den Gebieten der Optik und Akustik, Geologie und Botanik gründliche Forschungen trieb, sich ebenso mit der Theorie der Wellenbewegung, wie mit der Camera obscura beschäftigte, an dem Hauptwerk des Luca Paciolo hervorragenden Antheil nahm und an Umfang anatomischer Kenntnisse vielleicht nur von Michelangelo übertroffen worden ist. Seine Studienblätter nach letzterer Richtung hin sind für den Arzt und Naturforscher fast eben so wichtig, wie für den Maler; denn die Randnoten beschäftigen sich eingehend mit der den einzelnen Knochen und Muskeln zukommenden Thätigkeit im Apparat der Bewegung[2]. Auf einem Windsormanuscript lesen wir: ‚Am 2. April 1489 fing ich das Buch an: Von der menschlichen Figur. Möge es Gott gefallen, daß ich die Natur des Menschen und ihre Gewohnheiten so darzulegen vermöge, wie ich seine Gestalt beschreibe.'[3] Nach Luca Paciolo hatte Leonardo 1498 seine Arbeiten über Malerei und die Bewegung des menschlichen Körpers vollendet. Der Tractat der Malerei ist uns in zwei Ausgaben überkommen, die eine in abgekürzter Form von 365, die andere in 912 Kapiteln. Unsere Kenntniß der letzteren verdanken wir Manzi's Publication (1817) nach der Handschrift in der Vaticana[4]. Die früheste Ausgabe der abgekürzten Form erschien in Frankreich 132 Jahre nach des Autors Tode, wofür die Zeichnungen von Nicolas Poussin ergänzt wurden[5]. Leonardo bezeichnet in seinem Werke

[1] Vasari IV, 34: ‚Delle cose sue ne son molte rimase imperfette. Ma, per il vero, si può credere, che l' animo suo grandissimo, per esser troppo volontaroso, fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione, ne fusse cagione; talchè l' opra fusse ritardata dal desìo, come disse il nostro Petrarcha' (Trionfo d' amore, cap. III).

[2] Diese anatomischen Blätter sind zumeist in der Windsorsammlung. Vgl. Vasari IV, 35: ‚e fu de' primi che cominciò a illustrare con la dottrina di Galeno le cose di medicina e a dar vera luce alla notomia.'

[3] Vgl. Note 10 zu S. 113 bei Richter, Leonardo.

[4] Cod. Nr. 1270. Kein Original Leonardo's.

[5] 1651, in Folio, von Raffaello du Fresne, Paris. Die nächste Ausgabe kam 1792 in Florenz heraus. Vgl. über die Handschriften und Ausgaben: Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci, Leipzig 1873. Richter, Leonardo's Lehrbuch von der Malerei, in: Zeitschrift für b. K. XVII, 11—20. Neueste Ausgabe des vati-

die Malerei als vornehmste aller Künste und zugleich als eine Wissenschaft, deren Grundlagen er des weiteren zu erforschen und zu erörtern bemüht sei, überall auf Resultate der Erfahrung sich stützend. Anatomie, Optik, Mechanik stehen ihm gleicherweise zu Gebote. Seine Regeln sind kurz, erschöpfend, kernhaft und anregend. Was seine Vorgänger nur andeutend und fragmentarisch auf dem Gebiete der Linear- wie Luftperspective erforscht, findet sich hier, auf Empirik gegründet, in klaren Meisterzügen zur Reife entwickelt, ebenso die Wirkung von Licht und Schatten, der Farbenharmonie, der Natürlichkeit des Colorits aufs eingehendste geprüft und nutzbar gemacht. Beobachtung der Natur bildet die Grundlage aller Kunstübung, wie es schon Cennini in seinem Tractat verständig genug für seine Zeit ausgesprochen hatte. Man kann wohl sagen, Leonardo's umfassender Geist habe den Inbegriff der modernen Malerei in seinen Grundzügen vollständig erfaßt und erschöpfend dargelegt.

Es ist etwas Räthselhaftes in der Erscheinung dieses Mannes. Wie er in seiner Jugend eines rechten Heims und Familienglückes entbehrte, obgleich von Ser Piero anerkannt, so ist er auch einsam durchs Leben gegangen, nur von seinen anhänglichen Schülern begleitet. Das Verhältniß zu den legitimen Abkommen seines Vaters war durch einen langwierigen Proceß getrübt[1]; im übrigen wirkte der Zauber seiner Erscheinung und die innere Festigkeit seines Wesens erfrischend und kräftigend auf alle, die mit ihm in Berührung kamen, besonders auf jene Fürsten, denen er diente. Wie hoch er das zu erstrebende Ziel, wie gering dagegen seine eigenen Leistungen anschlug, beweisen die schon zu seinen Lebzeiten von einem Freunde verfaßten Zeilen der Grabschrift.

Der Bemerkung Vasari's, Leonardo habe erst, als er den Tod nahe gefühlt, sich seiner Pflichten als Christ erinnert[2], ist schon von Amoretti begegnet worden[3]. Es wäre unmöglich, Idealgestalten so aus tiefinnerer Seele

---

canischen Textes von Ludwig, in den Quellenschriften, Wien 1882, Nr. 15—18. Dazu die Polemik zwischen Ludwig und Richter, im Repert. 1882, V, 204—215, und Kunstchronik 1882, XVII, 411 ff. Die Redaction des Cod. Vat. stammt von fremder Hand, der Inhalt aber ganz aus Leonardo's Schriften.

[1] Vgl. Milanesi bei Vasari IV, 46, nota.

[2] Vasari IV. 48: ‚Vedendosi vicino alla morte, si volse diligentemente informare delle cose catoliche e della nostra buona e santa religione cristiana, e poi con molti pianti confesso e contrito ecc., volse divotamente pigliare il ss. Sacramento fuor del letto.' In der ersten Ausgabe heißt es etwas abweichend: ‚Disputando delle cose catoliche, ritornando nella via buona, si ridusse alle fede cristiana con molti pianti.'

[3] Memorie etc. p. 119: ‚Sebbene da tutto l' insieme della vita di Leonardo non consti ch' egli fosse un uomo divoto, non appar nemeno che incredulo fosse o libertino; onde dobbiamo interpretare l' espressione del Vasari d' una specie d' abdicazione a tutte le cose mondane e d' una determinazione di occuparsi unicamente del grande affare della morte e dell' avvenire.' Vgl. auch Milanesi bei Vasari IV, 48, nota 2.

heraus zur Darstellung zu bringen, wie die Jesu und der Apostel auf dem heiligen Abendmahl — welche gründliche Kenntniß des heiligen Textes zur Voraussetzung haben —, wenn der Maler mit dem lähmenden Gift der Skepsis im Herzen und in der Phantasie an diese Aufgabe herangetreten wäre. Vasari hat solchen Vorwurf auch Perugino und Giotto gegenüber ausgesprochen, wo er ebenso wenig bewiesen ist. Den Künstlern Italiens war damals der Glaube, aus dem ihre Phantasie gesunde Nahrung zog, noch immer ein Heiligthum, wenn sie auch im weltlichen Leben seinen Gesetzen oft nicht entsprachen. Eine Naturscene poetisch auffassen, ohne die Anlage zur Poesie in der Seele zu tragen, ist ebenso unmöglich, als die Thaten der ewigen Liebe zu schildern, ganz ohne das höhere Licht des Glaubens, welches das Herz erweitert, beseligt und befruchtet. Erst unsere moderne Zeit wagt es, die Natur ohne Gott, ohne den Hauch unsterblichen Geistes, der sie hervorrief, abzumalen und die heilige Geschichte aus liebeleerem Herzen heraus in kritischer Künstelei zur Darstellung zu bringen. Wie sehen diese Producte skeptischer Maler aus im Vergleich zu den religiösen Werken Leonardo's? Bemerkt doch Vasari selbst, daß der Künstler das Vorbild des Christuskopfes zum heiligen Abendmahl im Himmel gesucht und daß seine Unterhaltung zu allem Guten und Edlen angeregt habe. War auch sein Leben im Dienste der Höfe kein der Frömmigkeit gewidmetes, so hat ihn die Religion doch stützend durchs Leben geleitet und ihm zuletzt ihre Hilfe geboten, sich von allen zeitlichen Interessen loszumachen, um den Blick allein auf das Ewige zu richten, an ihm den Werth irdischer Dinge zu messen. Und wie steht es mit den frommen und gläubigen Anordnungen in Leonardo's Testament[1], ein Jahr vor seinem Tode?

Lorenzo di Credi.

Im Atelier Verrocchio's waren Perugino, Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi zusammengetroffen. Mit geringerer Begabung ausgestattet als der große Umbrier und sein genialer Mitschüler, Leonardo da Vinci, hat Lorenzo sich enger an das solide, aber nüchterne Vorbild seines Lehrers Andrea angeschlossen und in längerer Probezeit viele Entwürfe desselben, oder solche Leonardo's nachgeahmt. Nicht mit Unrecht hat ihn Morelli den Carlino Dolce des fünfzehnten Jahrhunderts genannt[2], denn mit einem gewissen schematischen Andachtszug verbindet er dessen porzellanartige Glätte und Verschmolzenheit des Farbenauftrags. Obgleich bis spät in das sechzehnte Jahrhundert hinein fortschaffend, bleibt er doch mit seinem halb umbrischen Gefühlsausdruck wesentlich Quattrocentist und hat nur deshalb hier eine Stelle

[1] In S. Florentino sollten drei Hochämter und außerdem noch 30 Messen gehalten werden. Ebenso in S. Dionisio und in der Kirche der Minoriten zu Amboise.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 83.

gefunden, um das eigenartige Talent Leonardo's in rechtes Licht zu setzen, dessen Nachahmer er überdies gewesen ist. Vasari berichtet, wie pedantisch er zu Werke ging, um eine saubere Gußfläche auf der Tafel zu erreichen, wie er die erdigen Farben zum feinsten Pulver selbst rieb, die Oele reinigte und gemischte Töne in stattlicher Reihe auf die Palette setzte.

1459 wurde Lorenzo als Sohn des Goldschmiedes Andrea di Credi geboren[1]. Daß er mit seines Vaters Metallarbeiten bekannt gewesen, macht die saubere Technik seiner Bilder glaublich; auch versäumte er, laut Vasari, nicht, den Garten der Medici zu besuchen, wo man Gelegenheit fand, nach der Antike zu zeichnen. In der Steuerliste seiner Mutter wird er 1480 bis 1481 als Maler genannt, und bis zum Tode Verrocchio's, 1488, ist er mit diesem in enger Beziehung verblieben, wurde auch als Testamentsvollstrecker zugleich Erbe des gesammten Inhaltes von seines Lehrers Werkstatt, sowie des Hausgeräthes in Florenz und Venedig[2], wobei er redlich dem Wunsch des Verblichenen nachkam, die Nichte desselben, Ginevra, zu unterstützen. Gewissenhaftigkeit ist auch ein Hauptzug in Lorenzo's Gemälden, deren Motive fast ausschließlich dem religiösen Gebiet angehören, wenn sie nicht Portraits sind[3]. Aus Credi's mühevoller Art der Technik — welche den Tadel Vasari's erfährt, da er meint, allzu großer Fleiß und wiederholtes Ueberarbeiten schade dem Bilde ebenso als grobe Vernachlässigung — erklärt es sich, daß er Staffeleimaler geblieben ist. Die große Anschauung fehlte ihm und damit auch der Schaffenstrieb für monumentale Leistungen auf historischem Gebiete. Wie Leonardo pflegte er Thonmodelle mit Stoffen von wachsgetränktem Leinen zu drapiren und danach zu zeichnen — mit unglaublicher Sauberkeit, bemerkt Vasari, der einige solcher Studien im Besitz hatte.

Nach Verrocchio's Tode stieg der Ruf des Malers, und wir finden seinen Namen gleich hinter dem Leonardo's im Verzeichniß, auch wird er mit Perugino zusammen bei öffentlichen Kunstfragen zu Rathe gezogen: so bei der Domfassade, bei der Laterne, bei Aufstellung des David von Michelangelo, bei Abschätzung der Mosaikarbeiten von Monte und Gherardo. Aber Florenz hat der Meister nie verlassen, wie Perugino und Leonardo. Eine Zeitfolge seiner Arbeiten festzustellen, ist deshalb schwer; als älteste und wohl auch beste

---

[1] Vasari IV, 562 ss. Ueber die Familie Credi vgl. Archivio storico ital. vol. IV. Lorenzo's Großvater heißt Oderigo di Andrea di Credi, orafo, sein Vater Andrea. Es scheint, daß Lorenzo auch den Zunamen Barducci geführt, vgl. Milanesi bei Vasari IV, 564, nota.

[2] Testament Verrocchio's bei Gaye I, 367 ss. Dasjenige Lorenzo's ebendas. p. 372 ss. Verrocchio hielt seinen Erben für befähigt, den Bronzeguß in Venedig zu vollenden, ‚quia est sufficiens ad id perficiendum'.

[3] Milanesi hält die Portraits des Benivieni bei Giuf. Volpini in Florenz und des Pier Soderini in der Casa Bartolommei für Arbeiten Lorenzo's. Vgl. Vasari IV, 567, nota 1.

der Altartafeln können wir die im Dom zu Pistoja [1] bezeichnen: eine thronende Jungfrau mit dem Kinde, nebst Johannes und Zenobius. Das Wesen und Antlitz Mariä ist hier von jugendlicher Frische, das Fleisch von goldigem Ton, die Hände sind fein gezeichnet und erinnern, wie die lockigen Haare, an Leonardo; die Landschaft zeigt prächtiges Detail. In der metallartigen Schärfe der Behandlung, wie in der sicheren Perspective verräth sich die Schulung Verrocchio's. Eine zweite Tafel in Pistoja, Maria mit Kind, daneben Johannes Baptista, Hieronymus, Maria Magdalena und Martha, hat durch schlechte Behandlung ihre Vorzüge eingebüßt; dagegen ist ein dem erstgenannten Bilde etwa gleichartiges in Deutschland vorhanden [2], welches in der anmuthigen Erscheinung Mariä und des Kindes, in dem trefflichen Colorit und den aufs sorgfältigste behandelten Nebendingen malerische Reize entfaltet. Hinter diesem bleibt ein anderes in Deutschland befindliches kleineres Werk: Maria, das am Boden liegende Kind anbetend, wesentlich zurück [3]; etwas schwächlicher präsentirt sich auch das in der Galerie Borghese zu Rom vorhandene Marienbild. Aus Lorenzo's Altartafeln spricht der Geist ernster Frömmigkeit; es wird deshalb nicht befremdlich, wenn wir hören, daß Savonarola's Bußpredigt bei ihm einen empfänglichen Boden gefunden habe [4]. Vasari erzählt, er habe bei dem Verbrennen der Vanità, am Carneval 1497, seine profanen Arbeiten geopfert.

In späteren Bildern läßt der Maler von seiner übergroßen Strenge und Sorgfalt [5] in technischer Richtung nicht unerheblich nach. Die Frische und Beweglichkeit des nackten Kindeskörpers macht einer steifen und gedunsenen Formgebung Platz; der religiöse Ausdruck der Composition verliert das Unmittelbare und nähert sich mehr dem Weichlichen; das Colorit geht in Buntheit über, während das Gußartige des Auftrags noch immer die gute Schule Verrocchio's bekundet. Aber dieser Proceß bleibt doch ein stufenweiser. Geringer als die erwähnten Bilder ist schon eine für die Discalceaten gemalte Taufe Christi in den Uffizien, welche an Verrocchio's Composition erinnert, sowie die thronende Jungfrau im Louvre, ein noch immerhin schönes Werk, mit der vornehmen Gestalt des hl. Julian. Als hervorragendste Leistung jener Zeit wäre eine Anbetung der Hirten zu betrachten, ursprünglich im Nonnenkloster S. Chiara, jetzt in der Akademie zu Florenz: Maria, von zwei Engeln begleitet, verehrt knieend das am Boden ausgestreckte, entblößte Kind; mehr

---

[1] In der Cappella del Sacramento. Oelmalerei in fast lebensgroßen Figuren.

[2] Mainz, Städtisches Museum, Nr. 124. Aus Credi's Schule, in derselben Galerie, Nr. 125.

[3] Karlsruhe, Museum, Nr. 351, Rundbild.

[4] Vasari IV, 569: ‚Fu Lorenzo molto parziale della setta di Fra Girolamo da Ferrara e visse sempre come uomo onesto e di buona vita.'

[5] Vasari l. c.: ‚Fu costui tanto finito e pulito ne' suoi lavori, che ogni altra pittura, a comparazione delle sue, parrà sempre abbozzata e mal netta.'

nach vorn steht Joseph — auf der anderen Seite drei Hirten, der vordere in der Haltung Mariens, hinter Maria noch zwei stehende Engel, wodurch die Symmetrie der Anordnung etwas künstlich gewahrt bleibt. Dazu eine bergige Landschaft. Bei dieser Composition erinnert das milde Abtönen des Fleisches sehr an Leonardo, ebenso wie der über den Boden ausgebreitete Faltenzug am Mantel der Jungfrau. Landschaft und Vordergrund sind von außerordentlicher Detailzeichnung. Der Geist beschaulicher Andacht, feierlicher Ruhe liegt über dem Ganzen, wie bei den frühen Bildern Filippo Lippi's, jenen das Kind anbetenden Madonnen im Waldesdunkel, während die Haltung Josephs, mit dem auswärts gesetzten Fuß, an Perugino erinnert.

Lorenzo's Umsicht und technische Kenntnisse machten ihn geschickt zur Auffrischung älterer Tafeln oder Fresken, so hatte er 1501 ein Bild Fra Angelico's in Fiesole zu restauriren, später die beiden Reiterbildnisse im Dom von Uccelli und Castagno[1]. 1508 bemalte er ein Holzcrucifix daselbst, von Benedetto da Majano gefertigt.

Eine Anbetung des Christkindes, Rundbild, findet sich auch in der Pinakothek zu München; zwei treffliche Werke besitzt die Galerie in Berlin, deren bestes die hl. Magdalena vorstellt, von matronenhaftem Aussehen, nach einem Engel blickend, der ihr den Kelch hinreicht. ‚Wie rein und in wahrhaft christlichem Sinne hat nicht der Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts diese Büßerin noch aufgefaßt, und welcher Abstand liegt nicht schon zwischen dieser ernsten Maria des Lorenzo di Credi und der des Timoteo Viti in Bologna; welche Kluft trennt dann wieder letztere von den Magdalenen des Canlassi und anderer Bologneser, der späteren ganz zu geschweigen!'[2]

Lorenzo's Arbeiten aus letzter Zeit tragen eine gewisse Eintönigkeit an sich, da es ihm an originaler Productionskraft mangelte; aber er bleibt immer der Maler frommer Andacht, ruhiger Beschaulichkeit. Florenz besitzt noch eine Reihe von Werken, so die Sacristei der Canonici am Dom den Erzengel Michael, von 1523; die Kapelle in der Tribuna daselbst einen sehr lädirten hl. Joseph, dessen Vasari gedenkt; die Uffizien bewahren mehrere echte Bilder: Christus vor Magdalena; Maria und Johannes trauernd; eine Verkündigung, unterhalb drei kleinere Motive[3]; die Akademie eine Geburt Christi, mit zwei anbetenden Engeln. In der Nationalgalerie zu London finden wir zwei gute Arbeiten Lorenzo's: eine Maria mit Kind im Garten, und eine Anbetung des Kindes, im Hintergrunde Verkündigung an die Hirten. Das Nolimetangere im Louvre ist eine Wiederholung der Tafel in den Uffizien.

---

[1] Im Jahre 1524. Außerdem reparirte er noch zwei gemalte Epitaphien und sechs der zwölf Apostel.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 393. Ueber die Handzeichnungen in Dresden S. 241 ff. 257 ff.; über das Madonnenbild daselbst S. 242.

[3] Uffizien Nr. 1160. 1166. 1168.

Lorenzo blieb seiner Vaterstadt getreu, auch unter den Schrecken der Belagerung von 1527; am 1. April 1531 suchte er die Zurückgezogenheit des Hospitals von S. Maria Nuova, machte drei Tage darauf sein Testament, lebte aber noch bis zum 12. Januar 1537. In S. Piero Maggiore wurde er beigesetzt.

Fra Bartolommeo della Porta.

Bartolommeo di Pagholo del Fattorino ist als Sohn eines schlichten Karrenführers in einem Hause der Gemeinde S. Felice in Piazza, nahe bei dem Thore S. Pier Gattolini, 1475 geboren[1]. Nicht lange nach der Geburt war Bartolommea, die Mutter des kleinen Baccio, gestorben; der Vater erwählte Andrea, Wittwe des Stefano d' Antonio von S. Donato in Poggio, zur Frau und kaufte von seinen Ersparnissen ein kleines Grundstück bei dem gedachten Thore. Von den vier Kindern aus zweiter Ehe blieb nur der älteste Sohn, Piero, geboren 1477, am Leben. Als es sich um einen Beruf für den jungen Bartolommeo handelte, wurde derselbe, auf den Rath des Benedetto da Majano hin, eines Bekannten der Familie, 1484 der Werkstatt des Cosimo Rosselli übergeben. Dieser gehörte keineswegs zu den genialen Künstlern jener Epoche, hatte aber den Ruf eines soliden Charakters und war mit zahlreichen Aufträgen beschäftigt, damals gerade im Kloster S. Ambrogio mit seinem gelungenen Werke der Uebertragung eines wunderbaren Kelches, das er 1486 beendigte. Bartolommeo erwarb sich als Lehrling bald das Vertrauen seines Meisters, und die Annalen des Convents erwähnen mehrmals, daß er Zahlungen für diesen in Empfang nahm. Zu den Eleven Rosselli's gehörten der wunderliche Piero di Cosimo und Mariotto Albertinelli. Der Aufenthalt in Kirchen und Klöstern mag auf den jungen Baccio, der zu stiller Einkehr neigte, vorbereitend gewirkt haben; denn während Albertinelli im Mediceergarten Antiken zeichnete, studirte jener im Carmine die ernsten Werke Masaccio's und Filippino's[2]. Trotz ihrer verschiedenen Sinnesart lebten sie aber doch in Eintracht zusammen wie Brüder.

[1] Vasari IV, 174 ss.; Commentar von Milanesi p. 205 ss. P. V. Marchese, Memorie etc., IV. ed. Bologna 1878—1879, vol. II, cap. 1—8. E. Frantz, Fra Bartolommeo della Porta, Regensburg 1879. Gruyer, Fra Bartolommeo della Porta, Paris s. a. H. Lücke, Fra Bartolommeo, in Dohme's: Kunst und Künstler, Leipzig 1876, Nr. 59 und 60. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 439 ff. Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 601 ff. O. Mündler, in der Zeitschrift für bild. K., 1867, S. 303. Leader Scott, Fra Bartolommeo, London 1881. E. Ridolfi, Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo, im Giornale di archeologia, storia e belle arti, 1878. Daß Fra Bartolommeo im Gebiete von Florenz geboren ist, erhellt daraus, daß er in den Urkunden ‚de Florentia' oder ‚pictor florentinus' genannt wird. Vgl. auch Docum. I, bei Marchese II, 589. Im Articolo necrologico heißt er ‚Bartholomaeus Pauli Jacobi de Florentia'.

[2] Er würdigte besonders aber auch die Ziele Leonardo's, wie das starke Relief seiner Figuren und die meisterhafte Behandlung des Helldunkels erkennen lassen.

Während Bartolommeo emsig den Studien oblag, verlor er 1487 den Vater und fünf Jahre darauf die Stiefmutter, welche im Hospital S. Maria Nuova dahinschied, nachdem sie ihren Sohn Piero zum Erben ernannt, mit der Verpflichtung, seiner Stiefschwester eine jährliche Summe bis zu deren Verheiratung zu zahlen [1]. Auf Bartolommeo lastete die Sorge für den jungen Piero, welcher damals die Schule besuchte, um sich auf den geistlichen Stand vorzubereiten; da er nun ersah, daß die Einkünfte des kleinen väterlichen Besitzthums, nebst dem Gewinn aus Rosselli's Werkstatt für den Lebensunterhalt nicht ausreichten, entschloß er sich, mit Albertinelli zusammen ein Atelier zu miethen, um selbständig die Kunst zu betreiben.

Schon zu Anfang dieser Geschäftsverbindung stellten sich Divergenzen und Einflüsse heraus, welche eine Trennung vorbereiteten. Albertinelli huldigte einer leichteren Auffassung des Lebens, besuchte den Mediceergarten und erhielt die Protection der Donna Orsina, Gattin Piero's de' Medici, deren Portrait er malte; Baccio unterlag den Einflüssen der seit dem Frühjahr 1495 immer mehr dominirenden Persönlichkeit Savonarola's, während sein Genosse sich den Feinden des großen Dominikaners zugesellte. ‚Man ist in der Regel zu sehr geneigt, Savonarola's Verhältniß zur Kunst als ein negatives aufzufassen, ihn nach jenen bekannten Autodafés auf dem Platze vor dem Rathhause, bei dem auch (profane) Kunstwerke den Flammen überliefert wurden, als Kunstverächter oder gar als Bilderstürmer darzustellen. Hätte seine Lehre der Kunst nicht auch Positives geboten, so wären gewiß nicht so zahlreiche und gerade die besten unter den Florentiner Künstlern seine begeisterten Anhänger gewesen. Dafür haben wir sogar in Savonarola's Predigten die sprechendsten Zeugnisse. Nicht die Kunst als solche verdammte der Reformator, sondern nur die Verweltlichung derselben, die Einmischung irdischer oder gar unsittlicher Empfindungen und bunten Tandes in religiöse Motive; die Förderung einer frommen, echt religiösen Kunst war dagegen gerade ein hervorragendes Mittel zur Ausbildung und Stütze des von ihm geträumten und kurze Zeit in Florenz sogar verwirklichten Idealstaates.' [2]

Und wie hätte Bartolommeo, der zur Weltflucht geneigte, tiefempfindende Charakter nicht der glänzenden Beredsamkeit und scharfen Logik des Priors von S. Marco unterliegen sollen, welcher ein Pico della Mirandola, Politiano, Benivieni, die Maler Botticelli, Lorenzo di Credi, die Bildhauer Baccio da Montelupo, Andrea della Robbia, Francesco Ferrucci, der Architekt Simone Cronaca, selbst Michelangelo, der berühmte Giovanni delle Corniole und andere huldigten, während Miniaturisten und Bildhauer wie Fra Filippo Lapaccini, Fra Benedetto, Eustachio, Agostino di Paolo und Ambrogio della

[1] Bartolommea, aus erster Ehe. Sie heiratete 1501 einen gewissen Lorenzo da S. Donato in Poggio.

[2] Bode, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. 1887, VIII, 217 f.

Robbia sich entschlossen, das Kloster für alle weltlichen Erfolge einzutauschen? Denn Savonarola wünschte gerade die Kunst dem Orden und kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen, um sie zu regeneriren und das Bettelwesen durch ehrbaren Erwerb zu ersetzen. Wir wollen hier abermals dem unbefangenen Kritiker das Wort lassen: ‚Kein Zweifel, daß die Nebensachen in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts gar häufig so sehr überhand nahmen und so sehr in den Vordergrund traten, daß das Motiv des Kunstwerkes darunter litt, wie dasselbe andererseits häufig durch den rücksichtslosen Naturalismus kaum noch als ein heiliges, zur Andacht bestimmtes Motiv zu erkennen war. Savonarola's Tadel erscheint daher nach dieser Richtung hin keineswegs so unberechtigt; er entsprang vielmehr einer richtigen Erkenntniß der Verirrung der Kunst, und es ist Savonarola's Verdienst, klar gesehen und ausgesprochen zu haben, was gewiß manche seiner Zeitgenossen empfanden.‘ [1]

In der That war das Modellunwesen zerstörend in die heilige Ruhe des kirchlichen Andachtsbildes eingedrungen, und Savonarola warf den Malern zürnend den Tadel ins Angesicht, daß sie in ihren Madonnen nur mehr die Reize unehrbarer Frauen, der Genossinnen ihrer Laster zu verherrlichen suchten — Bilder, welche den Spott und die Kritik der Beschauer herausforderten und allen Zweck eines christlichen Kunstwerkes zerstören mußten [2]. Damit führte Savonarola die im Gestrüpp des Naturalismus und vielen Kleinkrames verirrte Malerei zur reinen Quelle der göttlichen Offenbarung zurück und wies ihr jenes Reich, wo die Altmeister Giotto und Orcagna ihre Ideen gesucht, wo Fra Angelico seine herrlichen Gebilde einer verklärten Menschennatur geschaut hatte. Die Zügellosigkeit, welche das Mediceerregiment in Florenz angefacht, bildete den dunklen Hintergrund, auf dem Savonarola's Hand mit Flammenzügen die prophetischen Worte kommenden Gerichtes hinschrieb, wie es sein über Italien hineilender Seherblick erschaut hatte. Und diese Worte gruben sich tief auch in Bartolommeo's della Porta empfängliches Künstlergemüth. Der Bruch seiner Verbindung mit dem Genossen muß vor 1494 erfolgt sein, denn nun kam der Sturz der Mediceer; Albertinelli fand sich seiner Gönner beraubt und näherte sich abermals dem Freunde, ohne indes seine Verbindung mit Savonarola's Gegnern abzubrechen.

---

[1] Bode a. a. O. S. 224.

[2] Der ungemessene Beifall so mancher Kunstkritiker — denen der christliche Standpunkt, wie ihn Savonarola einnimmt, ein völlig fremder ist — sobald es sich um das rein Naturalistische in den Werken des Quattrocento handelt, sollte sich doch ein wenig mäßigen in Anerkennung, daß die Religion zunächst ein Recht besitzt, die Ideale, welche sie der Welt vermittelt, in ihren zur Erbauung dienenden Kunstwerken geschont zu wissen, und daß ein Bild zuerst danach zu beurtheilen ist, ob es dem zu realisirenden Gedanken entspricht, nicht bloß, ob es eine geschickte Copie des Modells darbietet.

Aus jener Zeit besitzen wir von des künftigen Frate Hand nur das Bild des von ihm hochgeschätzten Reformators, welches in dessen ehemaliger Zelle des Conventes von S. Marco aufbewahrt wurde[1]. Es zeigt die grobgeschnittenen, ernsten und willensstarken, dabei wohlwollenden Züge im Profil und verräth in der einfachen, breiten Malweise eine geschickte Hand.

Aus der frühen Epoche des Malers sind bis 1498 keine ferneren Werke nachzuweisen; Handzeichnungen müssen diese Lücke ergänzen. P. Marchese versetzt zwar die drei kleinen Compositionen zu Donatello's plastischem Altarwerk, jetzt in den Uffizien, in die Zeit vor dem Eintritt ins Kloster, aber sie lassen eine von der Art Rosselli's ganz abweichende Behandlung erkennen und sind sicher mehrere Jahre später entstanden. Eine große Anzahl von Studienblättern in den Uffizien, im British Museum, im Louvre eröffnet uns einen Blick in die Ideenwelt des jugendlichen Malers[2]. Sie sind mit der Feder entworfen, zeigen unmittelbares Empfinden, Sinn für plastische Rundung und stilvollen Wurf der Falten, ein sichtbares Streben nach vollem Ausdruck einer edlen Menschennatur. In den schlanken Proportionen, dem anmuthigen Wesen erinnern sie an Filippino, haben aber den zarten, religiösen Charakter voraus. Will man Vasari glauben, so opferte auch Bartolommeo bei dem Verbrennen der Vanità, am Ende des Carnevals 1497 und 1498, profane und mythologische Entwürfe dem Feuer. Als nun die Stunde kam, wo die von den Feinden des Reformators angestachelte Volksmenge, nach seinem Blute gierig, das Kloster stürmte, befand sich unter den Vertheidigern auch Baccio della Porta. In den Schrecken jener Verwüstung reifte in seiner ideal veranlagten Seele der Entschluß, die trügerische Welt zu verlassen und sich jenem Orden zu weihen, dem der von ihm verehrte Savonarola angehörte. Aber es verstrich noch über ein Jahr, ehe Bartolommeo seinen Entschluß ausführte[3]; denn er hatte, wohl noch zu des Geopferten Lebzeiten, den Auftrag des Gerozzo Dini für einen Wandschmuck auf dem Klosterkirchhof von S. Maria Nuova angenommen. Da ihm die Wahl des Objectes frei blieb, hielt er eine Darstellung des Letzten Gerichtes für dem

[1] Einst im Besitz der hl. Katharina de' Ricci, einer eifrigen Verehrerin Savonarola's, welche zu Prato als Dominikanerin lebte. 1810 wurde das Bild mit der Aufhebung des Klosters verschleudert, von Signore Rubieri aufgefunden und der Zelle Savonarola's überwiesen, nachdem der Convent von S. Marco in ein Museum verwandelt war. Jetzt ist es im Besitz des Dr. Lanetti, eines Erben Rubieri's. Vgl. die kleine Schrift des letzteren: Il ritratto di Fra Girolamo, Firenze 1855. Das andere, nach dem Tode des Propheten von Giovanni della Corniole gemalte Portrait befindet sich in den Uffizien.

[2] Ueber die Handzeichnungen Fra Bartolommeo's vgl. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei, II, 154—171. v. Zahn, in den Jahrb. 1870, III, 174—206. Grüyer l. c. p. 97—105. G. Frizzoni, Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giov. Morelli a Milano. Frantz, Fra Bartolommeo, S. 224—233.

[3] Marchese l. c. II, 26, nota 1.

Orte angemessen und widmete sich bis zum October 1499 der Ausführung. Obgleich der untere Theil nicht von ihm vollendet wurde, bleibt doch die Composition des Ganzen sein Eigenthum. Dieses Jüngste Gericht ist von hohem kunstgeschichtlichem Werth. Anknüpfend an den großen Stil Ghirlandajo's, leitet es die durch Giotto und Masaccio vertretene historische Kunst zu den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts hinüber. Auch Raffael hat bis zu dem ersten größeren Wandbild in S. Severo zu Perugia kein Werk von ähnlicher Bedeutung hervorgebracht. Vasari erzählt, es sei nur eine Stimme des Lobes bei den Malern über dasselbe laut geworden, welches zuerst mit großer Sicherheit alle Bestrebungen des Quattrocento wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt. Man fühlte es wohl unter den Zeitgenossen, daß nur noch ein letzter Schritt nöthig sei zur höchsten Vollendung[1].

Die altehrwürdige, symmetrische Anordnung des Gegenstandes, wie sie die Byzantiner zu S. Angelo in Formis (Capua) gewahrt haben, wie sie im Campo Santo zu Pisa von den Sienesen, in Padua durch Giotto, in Florenz durch Orcagna, Fra Angelico und Ghirlandajo repräsentirt wird, bildet auch die Grundlage für das Werk Bartolommeo's; aber welch künstlerische Freiheit, wie geschickte Vertheilung der Massen, geläuterte Anschauung der Körperform, der Gewandung, der ganzen Persönlichkeit treten uns hier entgegen! Als Raffael 1505 in Perugia das Fresco der Trinität mit den auf Wolken sitzenden Heiligen malte, schloß er sich eng an diese Composition an, welche ja auch für die Disputa vorbildlich geworden ist. Albertinelli hat die letzte Hand an das Werk seines großen Kunstgenossen gelegt, aber die Zerstörung der unteren Partien macht es unmöglich, seine Thätigkeit abzugrenzen[2]. Von den Stifterportraits, die jener hinzufügte, ist nichts mehr vorhanden.

Zwei Gründe hatten Bartolommeo noch an die Welt gefesselt: das Vollziehen dieses Auftrages und Sorge für den Bruder Piero. Was letzteren betrifft, so hatte P. Santi Pagnini[3], vom Convent S. Marco, sich erboten, die Vormundschaft zu übernehmen, solange das Noviziat Bartolommeo's dauern würde. Am 26. Juli 1500 trat letzterer in das Kloster zu Prato ein, legte nach Ablauf eines Jahres die Gelübde ab und erhielt den Namen Fra Bartolommeo. 16 Jahre lang ist er im Convent S. Marco zu Florenz

---

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 449.

[2] Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zerstörte man die Kapelle des Hospitals von S. Maria Nuova und brachte das Fresco in einen der Höfe, wo die Feuchtigkeit ihm stark zusetzte. Neuerdings löste man dasselbe von der Mauer ab und versetzte es in einen besonderen Raum. Studien zum Letzten Gericht in Weimar (etwa 20); in der Akademie zu Venedig die Federzeichnung für den oberen Theil der Composition.

[3] P. S. Pagnini, geboren zu Lucca um 1470, lehrte orientalische Sprachen auf dem in Rom von Leo X. gegründeten Katheder. Er starb 1536 in Lyon. Seine dort erschienene Uebersetzung der Bibel kostete ihn dreißigjährige Arbeit.

thätig gewesen. Weltliche Ehre des Malers kümmerte ihn nicht mehr; wie sein Vorgänger Fra Angelico strebte er nur danach, in der Erfüllung seiner Ordenspflichten bei Gott Ruhm zu erwerben und seinen Namen im Buche des Lebens verzeichnet zu sehen[1].

Seit dem 11. September 1501 hatte der Frate seinem Bruder Piero alle Rechte auf die väterliche Erbschaft abgetreten, zugleich vertraute er die Ueberwachung des nunmehr Vierzehnjährigen seinen mütterlichen Verwandten. Im Convent schloß er sich eng an den befreundeten P. Pagnini an, welcher von 1504—1506, dann von 1511—1513 das Amt eines Priors verwaltete und für den Frate das geworden ist, was der hl. Antonin für Fra Angelico. Pagnini, einer der Schüler Savonarola's, war durch Frömmigkeit und Wissen gleich hervorragend, auch fehlte ihm nicht Geschmack an der Kunst. Auf seinen Rath hin nahm Bartolommeo die künstlerische Thätigkeit im Lichte der Religion wieder auf, welche Savonarola selbst den Dominikanern als eine ehrenvolle Beschäftigung empfohlen hatte, und wurde zum Leiter der mit dem Kloster verbundenen Werkstatt ernannt. Es fehlte ihm nicht an Gehilfen, aber er wirkte mit ihnen jetzt ausschließlich zum Nutzen der Genossenschaft, der die Einnahmen aus seinen Bildern zufielen, wogegen er vom Chordienst befreit wurde. In den geistlichen Weihen ist er nur bis zum Diakon gelangt, wohl in Rücksicht auf seine malerische Thätigkeit, die ihn sehr in Anspruch nahm. Es ist glaublich, daß Mariotto ihn jetzt über die Vorgänge in der profanen Künstlerwelt unterrichtete, daß er ihm Kunde brachte von Ereignissen, wie der Wettstreit Michelangelo's und Leonardo's[2]. Es ist auch natürlich, daß Raffael den Frate in seiner Klosterwerkstatt aufsuchte, dessen Fresco auf ihn einen so lebhaften Eindruck gemacht hatte, und der ihn an Alter und Erfahrung überragte[3]. Vasari berichtet, der Frate habe sich von Raffael in die Perspective einführen lassen, was angesichts des Frescos vom Letzten Gericht durchaus hinfällig erscheint, — einer Leistung, die gerade nach dieser Richtung hin der Disputa und den übrigen Stanzenbildern völlig gleichsteht. Wohl aber mögen gewisse Geheimnisse im technischen Verfahren Perugino's und Verrochio's Object der Mittheilung geworden sein. Den stärksten Anhalt für die Beziehungen beider Maler ergibt die von 1508 datirte Tafel Raffaels der Jungfrau mit dem Baldachin. Andererseits hat der Frate in einer seiner Madonnen

---

[1] Vasari IV, 182: ‚Non attendendo ad altro che agli uffizi divini ed alle cose della regola.'

[2] Leonardo hatte 1500, nach dem Sturz des Moro, Mailand verlassen und war nach Florenz zurückgekehrt.

[3] Fra Bartolommeo war 29, Raffael 21 Jahre alt; des letzteren Ankunft in Florenz trifft in die Zeit, wo der Frate die Malerei wieder aufgenommen hatte. ‚Con lui di continuo si stava', bemerkt Vasari (IV, 184). Der Aufenthalt Raffaels in Florenz dauerte bis 1508; er wurde unterbrochen durch Reisen nach Urbino und Bologna (1506), sowie durch eine zweite Reise nach Urbino und Perugia (1507).

Raffaels Jungfrau des Hauses Tempi gehuldigt, ebenso wie die Madonnen in der Galerie Corsini zu Rom, im Pitti und im Louvre mehrfach Erinnerungen an ihn darbieten, nicht minder die Frauengruppe auf dem Bilde der Mater misericordiae in Lucca.

Zu den frühesten Erzeugnissen der Werkstatt im Marcuskloster rechnet man die für Donatello's Altarrelief von Pietro del Pugliese bestellten Flügel[1], zierliche Motive von gewissenhafter Ausführung, innen Geburt und Beschneidung, außen die Verkündigung, letztere grau in grau. Trotz des kleinen Formates ist Kleinlichkeit nicht vorhanden, das Costüm zeigt jene dem Frate eigenthümliche noble Breite und Einfachheit. Auf der Verkündigung sieht man eine Flußlandschaft mit dünn befiederten Bäumen, wie sie Perugino darstellt. Lieblich ist besonders die Jungfrau, das am Boden ruhende Kind anbetend, daneben zwei Engel. Diese kleinen Tafeln kamen in den Besitz des Herzogs Cosimo, der sie sehr schätzte, von da in die Uffizien[2].

Das erste größere Bild des Frate ist die Tafel mit der Erscheinung der Jungfrau vor S. Bernhard[3], ein Werk, in dem er durch Lebensfülle, freie und großartige Charakteristik, nicht minder durch im Kloster gewonnene Vertiefung die Leistungen Filippino's und Perugino's weit überragt. Während letzterer Maria in irdischer Weise schreitend, ersterer sie stehend bei S. Bernhards Pult vorführt, läßt der Frate sie von oben leicht schwebend herabkommen, von Engeln getragen und begleitet, die wahre ‚Regina angelorum' in ihrer Erhabenheit und Mutterwürde. Diese schöne Gruppe ist voll inneren Lebens; ihr Eindruck spiegelt sich in dem ekstatisch blickenden Auge S. Bernhards[4], als sei es eine Vision, die alle Kräfte seines Geisteslebens absorbirt hat. Diese ziehenden Gewänder sind von erstaunlicher Leichtigkeit und führen uns den Eindruck des Schwebens unwiderstehlich vor Augen; dazu die der Erde entrückte ascetische Gestalt des Heiligen, mit dem langen, über den Boden hingebreiteten Faltenzug des weißen Cistercienserkleides, eine Mönchsfigur, wie sie edler nicht gedacht werden kann. Dann die vornehmen Typen des älteren Benedikt, mit dem jugendlichen Johannes, als Hintergrund eine in sanftes Abendlicht gehüllte, von Ferne zu Ferne abgetönte Landschaft. Bartolommeo

---

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 452.

[2] Uffizien Nr. 1161. Vasari bemerkt von ihnen: ‚Non è possibile a olio poter far meglio.'

[3] Akademie zu Florenz Nr. 66. Vgl. Vasari IV, 181 s. P. Marchese l. c. p. 40—45. E. Müntz, Raphael, p. 170. Gruyer l. c. p. 165. Mit Abbildung.

[4] Vasari IV, 183: ‚Tanto contemplativo, che bene si conosce in lui un non so che di celeste.' Gruyer (l. c. p. 18) scheint für die Vorzüge des Werkes gänzlich unempfänglich zu sein, denn er kommt zu dem Resultat, die Tafel Filippino's in der Badia sei ‚plus touchante et plus belle'. Uebrigens findet er nur darin eine Entschuldigung für die schwache Leistung des Frate, daß dieser mehrere Jahre den Pinsel nicht angerührt habe, ein Urtheil, um das den Kritiker wohl niemand zu beneiden hat!

erhebt sich hier in freier, großartiger Charakteristik und Lebensfülle fast zur Höhe Raffaels. Neben Leonardo's Einfluß ist auch, zumal in der Figur des Johannes, etwas von Perugino nachzufühlen. Leider wurde das Bild, dem ohnedies wenig Farbenkörper anhaftet, durch Abputzen seiner Lasuren beraubt, erscheint deshalb ungleich im Auftrag. Einige Härten in den Köpfen, besonders bei der Jungfrau, dürften nur auf Rechnung dieses Processes kommen; auch haben ungeschickte Reparaturen stattgefunden [1], die einen Theil des Originals zudecken.

Diese Tafel wurde 1504 von Bernardo del Bianco dem Frate in Auftrag gegeben und gelangte zwischen 1506—1507 zur Ausführung; sie war für eine Kapelle der Badia bestimmt und gab Veranlassung zu einem längeren Rechtsstreit über den Preis, welcher durch den erwählten Schiedsrichter, Megalotti, auf die Hälfte reducirt wurde [2].

Vasari nennt die hier angewandte Technik ‚moderne oder dritte', welche von Leonardo ausgegangen, und in der Fra Bartolommeo, Giorgione, Raffael die Weise des Francia und Perugino weit übertrafen. Durch viele Mißhandlungen, welche dem Bilde des Frate angethan worden, ist diese ‚dritte Manier' klargelegt, wie sie auch Leonardo bei seinen Portraits anwendet, indem er den leichten Fleischton in braun modellirt, dann Halbtöne und Schatten mit kühlem Grau übergeht, die Lichter breit aufsetzt und endlich das Ganze durch Lasuren zusammenstimmt [3].

Im Laufe des Sommers 1508 hatte Raffael Florenz verlassen, um nach Rom zu gehen, und im April desselben Jahres begab sich der Frate nach Venedig, begleitet vom Syndicus seines Klosters. Dort waren Tizian, Giorgione, Sebastian del Piombo in voller Thätigkeit, auch traf er einen seiner alten Freunde, den Bildhauer Baccio di Montelupo, der sich als eifriger Piagnone hier den Verfolgungen entzogen hatte [4]; im Convent von S. Giovanni e Paolo begegneten ihm Fra Marco Pensabene, Maler, Fra Francesco, Architekt, und der hochbetagte Fra Giocondo da Verona [5]. Bartolommeo's Künstlerruhm war bis nach Venedig gedrungen, und als er das Kloster S. Pietro Martire in Murano aufsuchte, bestellte der Vikar Dalzano bei ihm eine Altartafel im Werthe von 70—100 Dukaten. Es ist jenes im Convent von S. Marco ausgeführte herrliche Bild des ‚Padre eterno', mit den

---

[1] Ganz übermalt sind der blaue Mantel der Jungfrau, ebenso Kopf und Mantel des hl. Benedikt, Kopf und Unterkleid des hl. Johannes.

[2] P. Marchese, Memorie (IV. ed.), II, 554. Der Preis war nicht ausbedungen, vom Frate wurden 200 Ducaten verlangt, naturgemäß nicht zu eigenem Nutzen, sondern für den Convent.

[3] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 453.

[4] Schwer erkrankt in Bologna, erhielt er durch Anrufung Savonarola's seine Gesundheit wieder. Vgl. Bayonne, Étude sur Jér. Savonarole, p. 246.

[5] P. Marchese l. c. p. 61 s.

hll. Magdalena und Katharina von Siena in Ekstase[1], jetzt der Akademie zu Lucca angehörig.

Von einem weiten Mantel in majestätischem Faltenzug umflossen, thront Gott Vater auf Wolken und Cherubim, dem vier Blumen und Kränze haltende Engel huldigen, in der Linken ein offenes Buch mit dem Alpha und Omega[2], die auf Wolken knieenden Heiligen segnend, von denen Katharina mit der Zuversicht eines jungfräulichen Herzens nach oben schaut, während die büßende Magdalena, mit dem Salbgefäß, den Blick nach unten und mehr nach innen richtet. Die Charakteristik beider ist eines großen Malers würdig. Als erklärendes Wort zeigt der Engel, welcher unter dem Fuß des Ewigen hervorblickt, eine Rolle mit dem Spruch des Areopagiten[3]: ‚Divinus amor extasim facit.' Zwischen den beiden Heiligen blickt landschaftliche Ferne herein. Neben tiefer Empfindung einer gläubigen, durch Entsagung freien Künstlerseele begegnet uns hier eine Farbenpracht, wie sie der Frate nur in Venedig schauen konnte: Der goldige Fleischton, die Glut des rothen Mantels, dazu die weichen Umrisse der in blaue Luft eingebetteten Heiligenfiguren erinnern an der Bellini und Tizians Palette[4]. Crowe und Cavalcaselle[5] finden zwar in den Engeln eine gewisse Härte der Malerei, die zum übrigen nicht recht stimmen wolle und auf eine andere Pinselführung deute, vielleicht auf Albertinelli, was um so glaublicher erscheine, da das Bild gegen Juli 1508 begonnen und in den ersten Monaten von 1509 schon fertig gewesen sei. Die Societät begann aber erst am Anfang des Jahres 1509. Es war dies nichts Ungewöhnliches im Convent, denn Fra Angelico hatte seinerzeit Benozzo Gozzoli auch zur Unterstützung herangezogen. Der für jene Verbindung aufgesetzte Contract lautet, daß der Syndicus des Convents Leinwand, Farben und alles zur Ausübung der Kunst überdies Nöthige zu liefern habe. Bei Auflösung der Gemeinschaft sollten die darin gefertigten Bilder verkauft und der Erlös zwischen dem Kloster und Albertinelli getheilt werden. Die Theilung der Arbeit betreffend, hatte der Frate sicherlich Zeichnung und Untermalung zu liefern; Albertinelli setzte dann fort, und Bartolommeo legte zuletzt Hand

[1] Vasari (IV, 192) gibt eine unexacte Beschreibung. Vgl. P. Marchese l. c. II, 63–67.

[2] Zeichnung in Florenz unter Leonardo's Namen.

[3] De divin. nomin. lib. IV.

[4] P. Marchese l. c. II, 72. Die Cartons zu den beiden Heiligen in der Akademie (Florenz) unter Nr. 9 und 11. Abbild. bei Gruyer l. c. p. 26. Das für den Convent in Murano bestimmte Altarbild kam nie dahin, weil P. Dalzano gestorben war und man sich über den Preis nicht einigen konnte. Fra Bartolommeo schenkte es daher an P. Pagnini, der es seiner Vaterstadt Lucca überließ, wo es die Kirche S. Romano zierte.

[5] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 458. 497. Im Theilungsvertrag ist von dem auf 90 Ducaten geschätzten Bilde nicht die Rede. Vgl. den Passus im Leben Albertinelli's.

an gewisse den Abschluß gebende Retouchen und das Zusammenstimmen der Töne. Dadurch war keiner der beiden Socii gehindert, allein zu malen, wie denn Albertinelli ohne Hilfe die Verkündigung, von 1510, vollendete [1], nicht minder eine Trinität [2] und jene fälschlich dem Bartolommeo zugeschriebene Krönung der Jungfrau [3].

Die Kathedrale zu Lucca besitzt ein anderes Meisterwerk des Frate, die thronende Madonna zwischen S. Stephanus und Johannes dem Täufer, aus dem Jahre 1509: Maria stützt das freundlich segnende Kind, während zwei Engel eine Krone und einen Schleier über ihrem Haupte schwebend erhalten. Auf den Stufen des Thrones ein lautenspielender Engel. Rechts der jugendlich frische Diakon, als Zeichen seines Martyriums Steine auf dem Haupte tragend und die Palme darreichend, während sein langes Unterkleid sich über den Boden breitet; links der Täufer, eine ernste, ascetische Figur mit Stabkreuz. Das herkömmliche Motiv ist mit dem Adel geläuterter Formanschauung behandelt und von religiösem Geiste durchweht, dabei ungemein plastisch und weich in den Umrissen, ein Zeichen, welch lebhaften Eindruck die venezianische Technik auf den Frate gemacht hatte.

Dem Jahre 1509 rechnen Crowe und Cavalcaselle auch das kleine Bild der heiligen Familie zu, welches Earl Cowper in Panshanger besitzt [4], ein Idyll der ‚Ruhe auf der Flucht', denn in der Ferne sieht man die heilige Familie daherziehen. Maria sitzt bequem am Boden, das ganz entblößte Kind haltend, welches nach dem von dem kleinen Johannes ihm dargereichten Stabkreuz langt. Der Käufer scheint ein Salviati gewesen zu sein, da sich eine Inschrift mit diesem Namen auf der Rückseite befindet [5]. Wie bei der heiligen Familie im Palazzo Corsini ist auch hier die pyramidale Form der Composition bevorzugt.

Das Jahr 1510 war für die Werkstatt von S. Marco ein fruchtbares. Nachdem Giuliano da Gagliano einen unbekannt gebliebenen Auftrag gegeben, beschloß die Signorie, das Altarbild für den Rathssaal Fra Bartolommeo zu übertragen [6]. Es handelte sich um ein zugleich religiöses und patriotisches Object; der Maler wählte die Darstellung der Jungfrau, von

---

[1] Vasari IV, 223. Akademie in Florenz Nr. 73.

[2] Von 1510. Akademie Nr. 70.

[3] Museum in Stuttgart Nr. 323.

[4] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 459. Den Einfluß Leonardo's erkennt man besonders in dem Lunettenfresco: Die Pilger von Emmaus, über der Thür des ehemaligen Refectoriums zu S. Marco. Der sich im Profil darbietende Kopf des einen Jüngers ist Portrait des Fr. Nicolaus Schomberg, 1506 Prior daselbst, später Generalprocurator des Ordens und Cardinal, † 1537.

[5] Abbild. bei Crowe und Cavalcaselle.

[6] Zuerst bei Filippino bestellt, welcher 1504 gestorben war. Vasari IV, 198. P. Marchese l. c. II, 77 s. 161 ss. Ueber die Patrone von Florenz vgl. Marchese l. c. II, 162, nota 1. Der Auftrag der Republik ibid. II, 603, Doc. VI.

den Patronen der Republik umgeben. Aber das so großartig angelegte Werk kam nicht zur Ausführung. Als am 5. Januar 1512 der Verband der Maler sich löste, ist das nur untermalte Bild dem Convent verblieben[1]. Es gehört jetzt den Uffizien an. Die grandiose Composition zeigt auf einem Throne mit vier Stufen die sitzende Jungfrau, auf ihren Knieen das Kind haltend, welches den Johannesknaben segnet. Hinter ihr steht S. Anna mit geöffneten Armen[2], zur Trinität nach oben gewendet, welche durch ein dreifaches Antlitz angedeutet ist; unter der Trinität drei das Evangelienbuch haltende Engel. Gualbertus und Reparata nehmen die Plätze neben der Hauptgruppe ein, weiterhin je drei Heilige, stehend; auf der ersten Stufe unten Johannes, Evangelist, und Bernhardin, knieend. Innerhalb des streng geometrischen Rahmens zweier Kreise und der Pyramide dazwischen kommt eine Fülle edler, freier Motive zur Geltung, und religiöses Pathos von seltener Kraft des Ausdrucks hebt alle jene Gestalten in eine Sphäre der Andacht empor. Durch die Geberde der hl. Anna, welche die Spitze des Dreiecks einnimmt, verbindet sich der obere Kreis himmlischer Offenbarung mit dem unteren, flutet der Strom der Begeisterung zur Quelle des Lebens zurück. Als habe der Frate hier die Andacht seines gläubigen Herzens dankbar für empfangene Gnaden walten lassen, so beseelt eigener Schwung die Figuren, verleiht ihnen eine tiefgestimmte, ernste Harmonie. Feindliches Schicksal waltete über diesem zum Hauptwerk des Malers angelegten Bilde. Aus einer Studie[3] ersehen wir übrigens, daß der Frate, wie Leonardo und Raffael, alle Figuren zunächst ohne Costüm in ihren Stellungen fixirte und dann erst mit Faltenwurf versah, wodurch der plastische Eindruck sich steigert.

Während des Jahres 1511 entstanden: Eine kleines Rundbild der Geburt Christi, eine Kreuztragung, eine Verkündigung, und ein Bild für die Karthause von Pavia, aber sie gingen verloren. Aus dem Verzeichniß des Syndicus Cavalcanti[4] ersieht man, daß der gemeinschaftlichen Thätigkeit beider Maler auch jene thronende Madonna mit S. Petrus und Paulus angehört, die sich in S. Caterina zu Pisa befindet. Maria, in vornehmer Haltung, setzt den Fuß auf ein antikes Säulenfragment und stützt das segnende Kind — welches zu den anmuthigsten Gebilden des Frate gehört —, während die beiden anderen Heiligen in ernster Würde einen malerischen Gegensatz bilden[5].

---

[1] ‚La tavola grande che anderà in Consiglio in sulla sala, disegnata di spalto di mano di Fra B., sia dei detti fratri.' 1513 zahlte die Signorie an das Kloster 100 Ducaten für die unvollendete Arbeit. Jetzt in den Uffizien.

[2] Die hl. Anna galt als Beschützerin der Republik, vielleicht weil die Vertreibung des Herzogs von Athen an ihrem Feste stattgefunden hatte.

[3] In den Uffizien, Nr. 1204 (Federzeichnung). Weitere Studien unter Nr. 494. 523. 1206. 1207. [4] P. Marchese l. c. II, 176.

[5] Am Thore der Sinnspruch mit dem Monogramm zweier ineinander gehender Ringe und durchgestecktem Kreuz, wie es auch auf einem in Wien befindlichen, dem

Der verdunkelte Ton rührt von einer Feuersbrunst her, die im siebzehnten Jahrhundert dort ausgebrochen war.

Obgleich während der Societät beider Maler ausgeführt, scheint die im Louvre befindliche Verlobung der hl. Katharina doch dem Frate allein anzugehören, da er in der Inschrift nur sich als Autor bekennt[1]. Dieses edle Bild schmückte zuerst die Kirche von S. Marco, wo es solchen Beifall erhielt, daß die Werkstatt einige Reproductionen vornehmen mußte[2]. 1512 kaufte es die Signorie, um es dem Gesandten Ludwigs XII., Jacques Hurault, Bischof von Autun, zu verehren, dessen Wohlwollen die Republik anstrebte. So kam es in die französische Kathedrale und nach der Revolution in den Louvre. Die Composition verdient reichlich den ihr in Florenz gespendeten Beifall: Maria thront in einer Nische und stützt den mit liebevoller Geberde Katharina den Ring präsentirenden Christusknaben, während Franciscus, Dominicus[3], Petrus, Bartholomäus, Vincentius und Andreas der Scene assistiren. Strenge und Würde in den Heiligen bildet einen ausdrucksvollen Gegensatz zu der weichen Anmuth der Gottesmutter. Großartig sind die Gewänder, die immer einen gewichtigen Factor im Stilcharakter ausmachen, hier aber eine besonders feierliche Sprache reden: Auch in diesem Werke verräth der Frate Studium der großen Venezianer und sich selbst als Coloristen ersten Ranges.

Nicht minder werthvoll ist das Gemälde der Kathedrale von Besançon[4]: In einer durch Pilaster gegliederten Halle, deren mittlerer Theil Durchsicht ins Freie gewährt, sieht man oben die Jungfrau mit dem entblößten Kinde auf Wolken, von Engeln getragen und begleitet, während unten S. Sebastian, Stephanus und der Täufer — letzterer knieend —, andererseits S. Bernhard, Antonius und, mehr nach vorn, der knieende Stifter ihr huldigen. Am Boden sind Rosen verstreut. Der Stifter, in rother Amtstracht, scheint eine vornehme geistliche Person zu sein. Der Stil der Composition ist auch hier großartig; die Bewegungen sind leicht, flüssig und, zumal bei der oberen Gruppe, von reizvoller Anmuth. S. Bernhard ist dieselbe Gestalt wie auf dem Bilde der Vision in Florenz und heftet auch hier wie ekstatisch den Blick auf die sich gnädig ihm zukehrende Jungfrau. Malerische Wirkung verleiht besonders das Helldunkel, dessen transparente Farbenpracht an Bellini erinnert. Der Stifter des Werkes, Ferry Carondelet, war als Sohn des Großkanzlers von Bur-

---

Fra Paolino zugesprochenen Bilde vorkommt. Vgl. O. Mündler, Recensionen, 1865, Nr. 15, und Zeitschrift für b. K. 1867, S. 303. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, I, 67. Dasselbe Zeichen der Werkstatt auch auf einem Bilde in S. Madeleine zu Genf. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 464.

[1] ‚Orate pro pictore Bartholome. florent. or. prae. 1511.'

[2] Copie, für S. Caterina in Florenz bestimmt, vielleicht von Fra Paolino, jetzt in der Akademie Nr. 65.

[3] Zeichnung im Musée Wicar zu Lille. Vgl. die Abbild. bei Gruyer l. c. p. 41.

[4] Vgl. Passavant, im Kunstblatt 1845, Nr. 28.

gund und Flandern 1473 in Mecheln geboren, wurde 1504 Mitglied des Kapitels von Besançon und kam 1510 als Gesandter Maximilians I. nach Rom. 1525 besuchte ihn Erasmus in Besançon. Als Archidiakon dortiger Kathedrale stiftete er am 26. Mai 1518 jenes Bild von Fra Bartolommeo [1], das durch herrliches Gleichmaß der Composition, feine Abwägung der Massen und Charakteristik sich den ersten Werken des Malers würdig anreiht [2]. Vasari gedenkt desselben nicht, ebenso wenig der Katalog des Syndicus von S. Marco; außerdem trägt es apokryphe Signatur und wurde erst 1518 der Kathedrale übergeben. M. Castan meint, der Frate habe es 1516 gemalt, aber nicht vollendet, was erst Fra Paolino gethan. Beaussejour, P. Bayonne, P. Marchese, Ridolfi und Milanesi glauben, die Ausführung habe 1511—1512 stattgefunden während der Societät beider Maler, es sei das von Cavalcanti erwähnte, nach Flandern geschickte Altarbild, welches ‚M. Ferrino Inghilese' bestellte [3]. Möglicherweise ist letzteres Wort eine Corruption der Abbreviatur von ‚Mechlinese', was besagt hätte, daß Ferry noch in Mecheln residirte. Das Jahr 1511 stimmt auch zu Ferry's Reise nach Italien. Am 26. Mai war er in Faenza, schrieb am 30. Juni seinen ersten Brief aus Rom und wird sich damals mit Fra Bartolommeo in Verbindung gesetzt haben. Fragt man nun, weshalb das Bild nach Flandern dirigirt worden sei und nicht nach Besançon, so ist zu bedenken, daß der Besteller, von Italien kommend, zunächst nach Mecheln ging und sich nicht von dem Kunstwerk trennen, sondern dasselbe auch in der Heimat präsentiren wollte. Dazu kommt, daß Ferry damals noch nicht Abt von Montbenoit war, sondern das rothe Gewand eines Rathes am Conseil von Mecheln trägt: Kreuz und Mitra fehlen, welche der Statue auf seinem Grabe zuertheilt sind. Vergleichen wir das Bild von Besançon schließlich mit dem der hl. Katharina in Paris, so ergiebt sich eine völlige Harmonie in der Anlage, sowohl bei einzelnen Typen, in der Inspiration, wie dem breiten, kühnen Vortrag der Malerei, so daß man nicht annehmen kann, es gehöre einer späteren Epoche, wo der Frate unter dem Einfluß römischer Eindrücke in eine gewisse Uebertreibung seines Stils und mehr äußerliches Pathos verfallen war.

Die Societät beider Maler hatte ungefähr drei Jahre gedauert, als aus nicht bekannten Gründen dieselbe am 5. Januar 1512 mit Zustimmung, und

[1] Siehe die Abbildung bei Gruyer l. c. p. 43. Dazu die zwei Artikel des Abbé de Beaussejour und P. Bayonne in: L'Année dominicaine (février et mars 1872). Castan, La Vierge des Carondelets in: Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (4e série, vol. VIII, 1873, p. 129—156) P. Bayonne in: L'Année dominicaine (décembre 1875, janvier, août et septembre 1876). Ridolfi, Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo im Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti, Genova 1878. Semaine religieuse de Besançon (1877, 17 et 24 mars). Gruyer l. c. p. 42 ss.

[2] Studienblatt zum hl. Johannes in Weimar.

[3] P. Marchese l. c. II, 179. Milanesi bei Vasari IV, 184, nota 1.

vielleicht auf Anregung, des P. Pagnini, welcher 1511 wieder Prior geworden, sich auflöste. Albertinelli schrieb den Theilungsact[1]; auf jeden kamen 412 Ducaten. Der Frate erhielt eine Reproduction des einst für Murano bestimmten Altarbildes, zwei andere, jetzt verlorene, und den Entwurf für den Rathssaal; Albertinelli wurden ein Werk Filippo's (wohl Filippino's), ein solches des Frate, Adam und Eva darstellend, und fünf andere Sachen zugesprochen. Die Dinge im Atelier sollten dort verbleiben[2] und einst an Mariotto fallen. Es scheint, daß letzterer, entmuthigt durch diese Trennung von seinem alten Freunde, den Plan faßte, der Malerei zu entsagen; doch war er 1513 wieder mit einem Auftrage für den Mediceerpalast beschäftigt.

Obzwar der Mithilfe seines Gefährten beraubt[3], zeigte der Frate im Jahre 1512, wie im folgenden, unverkürzte Productionskraft. Es entstand die jetzt im Pitti befindliche Wiederholung des Bildes im Louvre, mit einiger Veränderung des Motivs, bestimmt, das an die Republik verkaufte Altarbild von S. Marco zu ersetzen. Mit ersterer Composition verglichen, hat nicht nur ein Zuwachs an Personen stattgefunden, sondern es tritt auch in dem schönen Pyramidalbau der Mittelgruppe feinere Anmuth und ein flüssigeres Spiel der Linien hervor. Vasari meint, der Frate habe sich bemüht, im Helldunkel Leonardo's Relief zu erreichen, und es sei unmöglich, einen Vorgang lebendiger darzustellen[4]. In der That bezeichnet ungemeine Kraft der Plastik und gefälliger Fluß des Linienspiels die Höhe malerischer Darstellung. Auf jeder Seite der Hauptgruppe befinden sich je sechs Figuren, welche links von S. Georg, im Harnisch[5], rechts von S. Bartholomäus[6] angeführt werden. Auf den Thronstufen zwei Engel, während vier schwebend den Baldachin halten. Vasari lobt besonders erstere, welche musiciren: man glaube, der Ton sei eben erst den Lippen entflohen und klinge noch im Ohr des Beschauers.

Die Jungfrau mit dem Baldachin, in S. Marco, ist, wie Vasari bemerkt, bald nach jenem Werke entstanden[7], um als Gegenstück zur Ver-

---

[1] P. Marchese l. c. II, 606.

[2] Es befand sich darunter auch eine lebensgroße Gliederpuppe, welche, ganz wurmstichig, in Vasari's Hände gelangte, der sie sorgsam aufhob. Jetzt in der Guardaroba der Akademie zu Florenz. Vgl. Vasari IV, 195 s.

[3] Die Signatur lautet: ‚1512. Orate pro pictore.' Es ist also nicht, wie Crowe und Cavalcaselle glauben, ‚die bedeutendste von allen gemeinschaftlichen Leistungen der beiden Genossen'.

[4] Vasari IV, 185: ‚Non è possibile, in quella oscurità di colorito che ha tenuto, far più viva cosa.' Er beklagt, daß Anwendung von viel Ruß- und Elfenbeinschwarz die Schatten sehr gedunkelt hätte, aber es sei ‚tutta l'opera con ombra scura sfumatamente cacciata'.

[5] Handzeichnung bei M. Malcolm in London. Crowe und Cavalcaselle nennen irrthümlich S. Michael; vgl. IV, 2, S. 464.

[6] Studie in den Uffizien, Nr. 1141.

[7] Von Crowe und Cavalcaselle (IV, 2, S. 459) in das Jahr 1509 verlegt.

mählung der hl. Katharina zu dienen. Das Motiv gestaltet sich einfacher: Vor dem Thron der Jungfrau knieen die hll. Martha und Magdalena, an den Seiten stehen je zwei Heilige, Engel halten die Draperie. Bottari erzählt, Pietro da Cortona habe dieses Bild für ein Werk Raffaels gehalten, und es ist in der That hoher Schätzung würdig.

Es seien noch zwei kleinere Tafeln aus der Marcuswerkstatt citirt, welche sich in der Akademie zu Siena befinden: Magdalena und Katharina von Alexandrien, einst der Kirche S. Spirito angehörig und mit der Signatur der Ringe, nebst Datum 1512, versehen.

Seitdem sich für Raffael eine so fruchtbare Thätigkeit in Rom erschlossen und der Ruf derselben in die Marcuswerkstatt gedrungen war, mußte der Frate sich angetrieben fühlen, den jüngeren, fernen Freund in seiner glänzenden Blüte zu schauen. Seine Oberen gestatteten ihm die Reise dahin. Er passirte Viterbo und hielt sich einige Wochen in dem Convent der Madonna della Quercia auf. Für bewilligte Gastfreundschaft malte er dort ein jetzt verlorenes Bild: Christus als Gärtner vor Magdalena, begann auch ein zweites: Maria, von heiligen Dominikanern umgeben, welches erst 1543 durch Fra Paolino beendigt wurde [1]. In Rom fand Bartolommeo einen Gönner an Fra Mariano Fetti [2], Laienbruder von S. Marco in Florenz und früher Piagnone, jetzt auf Seite der siegreichen Partei und vom Cardinal Giovanni de' Medici begünstigt. Mit Leo X. scheint der Frate nicht in Beziehung gekommen zu sein. Sein ernster Charakter, die Anhänglichkeit an Savonarola und dessen reformatorische Ideen mögen ihm in den Augen des Mediceers geschadet haben. Nachdem Bartolommeo die Werke seines Freundes in Augenschein genommen und mit Theilnahme das Erblühen dieses unvergleichlichen Talentes verfolgt, nachdem er Michelangelo's eigenartige Formsprache gewürdigt und den Auftrag erhalten, für die Kirche von S. Silvestro die Apostelfürsten zu malen, deren Originalcartons sich in Florenz befinden [3], scheint er Rom verlassen zu haben, und zwar, wie Vasari später im Leben des Rosso bemerkt, des Klimas halber und ohne daß er etwas ausführte. Es wäre auch nicht glaublich, daß er in der kurzen Zeit seines Aufenthalts, wo er so viel zu sehen bekam, zwei Cartons und entsprechende Tafeln hätte vollenden können; sie mögen also von Florenz hingeschickt worden sein. Die jetzt im Quirinal befindlichen Figuren sind in Nischen postirt und zeigen große, etwas

---

[1] P. Marchese l. c. II, 103.

[2] Auf sein Ansuchen bei Julius II. war der Convent von S. Silvestro den Dominikanern der toscanischen Provinz überlassen worden. Fra Mariano erhielt dann auch das Amt des Piombo, welches einst Bramante als Auszeichnung verliehen wurde (Gaye, Carteggio II, 135), vermuthlich nur für seine Gabe, den Papst als Possenreißer bei Tisch zu unterhalten. Paride de' Grassi nennt ihn ‚familiaris ridicularius'.

[3] In der Akademie. Zwei Entwürfe in den Uffizien. Der Vermerk des Syndicus von S. Marco spricht ausdrücklich von zwei Bildern, vier Ellen groß.

leere Formen, augenscheinlich von Michelangelo beeinflußt. An der Petrusfigur findet man mehrfache Retouchen.

Mitte Sommer 1514 war Fra Bartolommeo wieder in Florenz. Da seine Gesundheit hier sich nicht bessern wollte, schickte man ihn in das Hospiz von S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone, begleitet von den Gehilfen Fra Paolino und Agostino, hoffend, die Luft der Campagna werde ihm dienlich sein. Den Gefährten zur Uebung ließ er einige Fresken entwerfen und malte selbst eine Jungfrau mit Kind im Arm, welche alle Merkmale freieren Stiles an sich trägt, ja an die Madonna della Sedia anklingt[1]. Die Technik ist kühn, das Colorit frisch und durchsichtig. Zurückgekehrt nach Florenz, versuchte der Frate mit neuer Spannkraft Hand an größere Werke zu legen. Zunächst war es ein hl. Sebastian, den er statuarisch als Einzelfigur behandelte. Anfangs kam das Bild in die Kirche, wo es 1516, zu der Zeit, wo der Syndicus den Katalog von des Frate Werken aufsetzte, noch vorhanden war; derselbe schätzte es aber nur auf 20 Ducaten[2]. Ein Kunsthändler, Giovanni della Palla, erwarb es und verkaufte es nach Frankreich, wo es verschollen blieb, bis P. Bayonne es im Besitz von Herrn Benjamin Alaffre in Toulouse entdeckte, der es 1871 seinem in Bézenas lebenden Sohne hinterließ[3]. Die Gestalt des hl. Sebastian präsentirt sich von vorn gesehen; auf das rechte Bein sich stützend, blickt er zu einem Engel auf, der ihm die Palme des Sieges reicht; drei Pfeile haften in seinem jugendlichen, bis auf die Leibbinde entblößten Körper.

Aus dem Jahre 1515 stammen drei großartige Werke. Zunächst die lebensvolle Composition der Mater misericordiae für S. Romano in Lucca, jetzt in der dortigen Galerie. Im Convent jener Stadt war Santi Pagnini seit 1513 Prior, und es scheint, daß dieser ihn eingeladen und zu einem zweiten Bilde angeregt habe. Der Frate nahm den Weg über Pistoja und schloß hier mit dem Pfarrer Jacopo Panciatichi den Vertrag über eine Tafel in S. Domenico. Der Preis betrug 100 Ducaten, aber das Werk, dessen weder der Syndicus noch Vasari gedenken, scheint nicht ausgeführt worden zu sein. Besteller der Mater misericordiae in Lucca ist Fra Sebastiano Lombardi de' Montecatini, dem Alexander VI. erlaubt hatte, außerhalb des

[1] 1868 abgesägt und nach S. Marco gebracht, jetzt in der Akademie daselbst.

[2] Es klingt wenig glaublich, was Vasari diesen Thatsachen hinzufügt und was man ihm nachbetet. Ein hl. Sebastian, von dem so ernsten Frate gemalt, wird in der Zeit der Renaissance durch seine Nacktheit schwerlich Aergerniß erregt haben; auch hatte der Autor nicht nöthig, der Künstlerwelt sein Verständniß des bloßen Körpers darzulegen, da er dies in dem schönen Sebastian zu Besançon schon gethan hatte.

[3] P. Bayonne, Comment j'ai retrouvé le S. Sébastien de Fra Bartolommeo, in: L'Année dominicaine, décembre 1875; janvier 1876. Vgl. P. Marchese l. c. II, 116 ss. Das Bild hatte sich in einem der königlichen Schlösser bei Paris befunden, von wo es in der Revolution geraubt und nach Montpellier verkauft wurde. Siehe auch Giornale Ligustico, fasc. di marzo 1878.

Klosters zu leben, und der seit 1498 Rector von Loppeglia war. Es scheint, daß Fra Bartolommeo das Altarbild in Lucca selbst gemalt habe[1].

Das Motiv ist das alte christliche der unter dem Mantel der Jungfrau sich bergenden Gläubigen[2]. Hier erscheint es mit Kühnheit in die Sprache der Renaissance übersetzt. In hochdramatischer Geberde den Arm emporwerfend, richtet Maria den Blick auf den oben schwebenden Heiland, aus voller Kraft mütterlicher Würde ihm ihre Verehrer anbefehlend. Engel halten über ihr eine Tafel mit der Inschrift: Misereor super turbam; andere breiten den weitfaltigen Mantel aus, dessen grünes Futter den Köpfen der sich bergenden Gläubigen als wirkungsvolle Folie dient. Der Stifter, eine vornehme Gestalt in rothem Mantel, wird von einem Dominikaner auf die Madonna hingewiesen; davor die raffaelisch gedachte Gruppe einer älteren und jüngeren Frau nebst zwei Kindern. Herrlich wirkt das Spiel des Lichtes, nur mild gedämpft durch transparente Schatten, welche hier jene dem Correggio eigene Zartheit erreichen[3]. Trotz dieser Vorzüge bekunden einzelne Typen, so auch der allzu breite Kopf der Madonna, zunehmende Wucht des Stiles in jener letzten Epoche des Malers.

Derselben Zeit gehört das Madonnenbild in der Ermitage zu S. Petersburg, welches Maria mit dem sich anschmiegenden Kinde darstellt, ähnlich wie es Raffael in der Madonna della Sedia gethan hat. Durch Putzen und Nachbessern hat sich die Frische des Colorits verloren[4].

Die Verkündigung im Louvre datirt aus demselben Jahre; aber es ist nicht sowohl der Vorgang selbst, als die Verehrung desselben durch sechs um Maria versammelte Heilige ausgedrückt, indem sie, in einer Nische thronend, durch den Engel begrüßt wird.

Der Frate hatte, als er von Lucca über Pistoja und Prato zurückkehrte, seinen Oheim Giusto in der Lastruccia aufgesucht und einige Tage bei ihm zugebracht. Er theilte seinem Verwandten mit, der König von Frankreich habe nach ihm verlangt[5], und es würde wohl einige Zeit dauern, ehe sie sich wiedersehen könnten. Während seines Aufenthaltes in Prato war der Maler ersucht worden, eine Assumptio zu entwerfen, die nicht mehr vorhanden ist, auch gab er dem Convent einen Christuskopf und eine Madonna, deren Cavalcanti im Verzeichniß Erwähnung thut.

In jene Zeit hoher Reife des Stils haben wir die großartig drapirten Figuren des Job und Isaias zu versetzen, deren gedämpfte Farben-

---

[1] P. Marchese l. c. II, 133.

[2] L. Ciardetti, Di un quadro rappresentante la Madre della Misericordia di Fra B. e dell' incisione eseguitane da Gius. Sanders, Firenze 1834.

[3] Inschrift: ‚1515. F. Bartolomeus or. pr. pictor Florentinus.' Handzeichnungen in Weimar.

[4] Kniestück, Holz. Auf einer Tafel: ‚Mater Dei, 1515', unten: ‚Bart. Flor. ord. pr.'

[5] Bibliografia pratese p. 115, bei P. Marchese l. c. II, 139 s.

pracht an venetianische Meister erinnert[1]. Im Herbst des Jahres 1515 war der Frate wieder nach Pian di Mugnone gegangen, wobei ein kleines Fresco der Verkündigung entstand. Damals verlor er Albertinelli, seinen Jugendfreund, der auf dem Wege von Rom in Viterbo erkrankte, sich in einer Sänfte nach Florenz bringen ließ und am 5. November daselbst aus dem Leben schied.

Unter den Werken des Jahres 1516 ist zunächst jene Assumptio zu nennen, die der Frate während seines Aufenthaltes in Prato zu malen übernommen hatte, und welche sich jetzt in kläglicher Verfassung zu Neapel befindet. Die Tafel ist oben abgerundet und zeigt Maria auf Wolken schwebend, unten zwei Engel, daneben Johannes Baptist und Katharina von Alexandrien, am offenen Grabe knieend[2].

Größere Aufmerksamkeit verdient das von Salvadore di Giuliano Billi in Auftrag gegebene Bild des Auferstandenen mit den Evangelisten, worin Fra Bartolommeo eine schon an das Theatralische streifende Kühnheit und Breite malerischen Ausdrucks gefunden hat. Der Name des Stifters dürfte für das Motiv entscheidend gewesen sein: um den mit energischer Geberde vom Piedestal herabschreitenden Erlöser, dessen Linke ein Stabkreuz hält, schaaren sich die Evangelisten. Davor zwei Engel, ein Tondo der Welt haltend, darüber ein Kelch und die Inschrift: Salvator mundi. Die Typen entbehren hier doch feinerer Charakteristik, und allzu starke Bewegung alterirt das Gleichmaß der Composition; Anlehnung an Michelangelo macht dies erklärlich.

Dem Jahre 1516 gehören ferner an: die Brustbilder von Heiligen aus dem Dominikanerorden in S. Marco; die beiden heiligen Familien im Palast Corsini zu Rom und im Pitti; die schöne Präsentatio, jetzt im Wiener Belvedere; die decorativen Einzelfiguren von S. Marcus[3] und Vincenz des Pitti und der Florentiner Akademie. Zeichnet sich jene heilige Familie im Palast Corsini durch an Leonardo gemahnende Technik aus, während die Figuren etwas plump und schwer geworden sind, so ist die Darstellung im Tempel[4] ein edel einfaches Bild voll milder Würde und anmuthender Frische in dem lieblichen Kinde. Welche mütterliche Sorge bei Maria, welches Gefühl bei Joseph[5] und welche heilige Freude bei Simeon und Anna hat der Maler in holdem Ausdruck zu vereinen gewußt! Das Colorit hat zwar durch Abputzen

---

[1] In den Uffizien Nr. 1126. 1130. Daselbst ein Rundbild des Padre eterno, Entwurf, unter Nr. 1152.

[2] Die in Berlin unter Nr. 249 befindliche Himmelfahrt Mariä gehört nur nach Plan und Zeichnung dem Frate an.

[3] Den Propheten Michelangelo's nachgebildet, einst in der Kirche von S. Marco. S. Vincenz, früher auch daselbst, war schon zu Vasari's Zeiten verdorben.

[4] Wien, Ital. Schule, Saal IV, Nr. 29. Vasari IV, 196. Gestochen von Langer und Perfetti.

[5] Zeichnung in den Uffizien.

der Lasuren gelitten, trotzdem ist der Eindruck noch ein herzerfreuender. Die Inschrift besagt: ‚Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio‘, denn das Bild war für die Kapelle des Noviziates bestimmt. Erst 1781 kaufte es der Großherzog Leopold für die Uffizien und überließ es dann an Kaiser Joseph II.

Am 30. November 1516 war Leo X. in Florenz eingetroffen und hatte im Convent von S. Maria Novella Quartier genommen. Das Fest der Epiphanie aber beging er in S. Marco und verhieß dem Wunsche der Brüder Gewährung, die Heiligsprechung ihres Ordensbruders Antoninus betreiben zu wollen. In Aussicht solcher Zusage, oder zur Erinnerung an jenen Besuch mag die kleine, jetzt im Besitz des Earl Cowper zu Panshanger befindliche Composition entstanden sein, welche das Begräbniß des Heiligen vorführt, gewiß nur als Vorbereitung für ein Bild größeren Maßstabes. Treffende Individualisirung, geschickte Vertheilung von Licht und Schatten, sichere Perspective lassen erkennen, daß der Frate als Meister des hohen Stils auch im Kleinen den Blick aufs Große nicht verloren hatte, sondern daß ihm ein Historienbild vorschwebte, wie es vielleicht alle übrigen Werke des Malers in Schatten gestellt hätte [1].

Am Anfang des Jahres 1517 bedurfte Fra Bartolommeo dringend der Erholung und suchte abermals die friedliche Gegend von Pian di Mugnone auf. Als hätte er das bevorstehende Scheiden von der Welt geahnt, war des Malers geschickte Hand noch im Fresco des Nolimetangere bemüht, einen besonders warmen Ausdruck gläubiger Hingabe an den Erlöser zu finden. Es erinnert an die Darstellung Giotto's und wirkt in der friedlichen Umgebung jenes Ortes um so ergreifender [2]. Auf dem Stein die Inschrift: ‚Inveni quem diligit anima mea‘, wie ein dankbares Bekenntniß des Malers für die gnadenreiche Führung seines Lebens.

Er fand aber zu Pian di Mugnone nicht die gewünschte Heilung und mußte in die Bäder von S. Filippo. Am 14. Juni 1517 schrieb er an Alfonso, den Herzog von Ferrara, sich beziehend auf frühere Aufträge und sich entschuldigend, daß er, schwacher Gesundheit und vieler Arbeit wegen, noch nicht ihm habe genügen können. Er sende aber das Madonnenbild und einen Christuskopf für die Herzogin, habe auch noch anderes in Vorbereitung. Wir ersehen aus diesem Briefe, daß der Maler in Ferrara nicht unbekannt war [3].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 475.

[2] Als der Verfasser dieses Werkes Pian di Mugnone besuchte und den Spuren des Frate nachging, hat er den geschilderten Eindruck recht lebhaft empfunden.

[3] Die Annahme von Crowe und Cavalcaselle, daß der Frate erst 1517 dort gewesen, klingt nicht glaublich wegen des kurzen Zwischenraums, ebenso wenig, daß er schon 1508, auf der Reise nach Venedig, das herzogliche Paar kennen lernte, wie P. Marchese annimmt, denn der Abstand zwischen Auftrag und Erfüllung wäre allzu groß. Der Brief des Frate, von Campori zuerst in der Gazetta di Modena (n. 862) publicirt, bei Marchese (l. c. 160 s.).

Aber sein Tagewerk ging nun zu Ende. Die Bäder hatten ihm Heilung nicht gebracht. Bald nach der Rückkehr überkam ihn ein Fieber und raffte ihn nach vier Tagen dahin; am 31. October 1517 wurde er beigesetzt[1]. Der Verlust dieses so berühmten Malers und eifrigen Religiosen im blühendsten Mannesalter betraf den Convent und die Stadt schwer, der er so viel Ehre verschafft hat. Kein Denkmal bezeichnet seine Ruhestätte; denn es war ihm nicht vergönnt, wie Fra Angelico, den seinem Andenken huldigenden Beschützer zu finden. Man widmete ihm nur ein Elogium, das Vasari in der ersten Ausgabe mittheilt. In der Geschichte der italienischen Malerei nimmt Fra Bartolommeo einen hervorragenden Platz ein, indem er, anknüpfend an den hohen Stil Giotto's und Masaccio's, nicht, wie Ghirlandajo es that, die Kunst weltlichen Principien dienstbar machte, sondern der religiösen Historienmalerei einen ehrenvollen Platz zu erringen bemüht war. Auf das Große und Einfache hinzielend, wie Masaccio, offenbart er in seinen symmetrisch aufgebauten Compositionen eine Fülle von Linien- und Formenschönheit, die ihn Leonardo und Raffael nahe bringt. Alle Factoren seiner eminent malerischen Werke klingen harmonisch zusammen im Wohllaut eines Hymnus zum Preise des ewig Schönen. Sanft und friedfertig, ein treuer Anhänger Savonarola's, machte er sein Talent frei von jeder Selbstsucht und hatte deshalb niemals, gleich Michelangelo, bittere Anklage gegen sich selbst zu erheben. Wohl scheint es uns, er habe in den nackten Christuskindern und den Engeln mehr dem Sinnlichen gehuldigt, als die Aufgabe religiöser Kunst dulden will, welche zunächst für den Altar und Erbauung sorgen muß; es bleibt jedoch zu erwägen, daß die ernste Stimmung jener Bilder den sinnlichen Reiz mildert, daß dieser auch nicht als Selbstzweck, sondern untergeordnet vorhanden ist. Die Renaissance hatte das der frühen christlichen Kunst aus dem Alterthum überkommene und als symbolisch gepflegte ideale Gewand vielfach beseitigt, oder durch hartbrüchiges Modewerk ersetzt. Es bleibt das Verdienst Fra Bartolommeo's, mit Leonardo und Raffael die Florentiner Malerei von der erdrückenden Wucht des Naturalismus befreit, ihr die verschütteten Quellen reinerer Inspiration wieder geöffnet, das zeitlose Costüm erneuert zu haben.

Sämmtliche Studien und Entwürfe Bartolommeo's gingen an seinen Gehilfen, Fra Paolino, über[2], der sie in eigenen Bildern verwerthete. Gegen Ende seines Lebens übermachte er sie der Dominikanerin Plautilla Nelli, welche der Malerei huldigte. Nach ihrem Tode ward jene Sammlung zerstreut. Die Uffizien, die Museen von London, Berlin, Wien und Dresden, Lille, der Louvre theilten diese Blätter. Manches kam später in Privatbesitz, nach London zu Mr. Malcolm und Mr. John Postle Heseltine, nach Paris zu M. Bonnat.

---

[1] Docum. XII bei P. Marchese l. c. II, 612: ‚Mortuus est in hoc conventu die ultima Octobris 1517.'

[2] P. Marchese l. c. II, 167 ss. 184 s.

Außer Fra Paolino hatten Cecchino del Frate, Giovanni Cianfanini, Gabriele Rustici, Fra Agostino, Fra Andrea die Unterweisung Bartolommeo's genossen; mehrere Maler suchten seinen Stil nachzuahmen, keiner mit mehr Glück, als Mariotto Albertinelli.

Wir haben noch zum Schluß des Meisterwerkes zu gedenken, welches jetzt dem Pitti angehört, der edlen Pietà. Vasari hat die Vollendung jener Composition dem Bugiardini zuertheilt, aber der Augenschein bestätigt das keineswegs. Sein Antheil mag sich auf Hinzufügung zweier Heiligen beschränkt haben, welche nicht zur Anlage paßten und später beseitigt wurden[1]; im übrigen ist die Meisterhand des Frate allein sichtbar. Mit welchem Seelenadel hat er diese echt christliche Darstellung aufgebaut, in ihrer so einfachen, natürlichen und erschöpfenden Charakteristik[2]: Auf einem kleinen Postament, gestützt von Johannes, ruht der Leichnam des Herrn. Ueber ihn beugt sich voll Leid und Ergebung Maria, das erblichene Haupt ihres Sohnes an sich ziehend. Kein Klagen aus dem Bilde heraus, wie bei van Dyck, stört jene heilige Feier, sondern Hingabe an den Willen des Ewigen verklärt die Schmerzen dieser Mutter der Welt! Zunächst Jesu kommt Johannes, der liebende Freund, sein Haupt dem Beschauer zuwendend, erzählend von der Größe des Opfers und der Qual seines treuen Herzens. Ueber die Füße des Herrn neigt sich die prächtige Gestalt der Büßerin, tief versenkt in Anbetung und Reue, sich nicht werth erachtend, das so geliebte Antlitz zu schauen. — Wir denken hier an zwei andere Compositionen des ehrwürdigen Gegenstandes: an Giotto's Fresco in Padua und an Perugino's Altarbild. Fra Bartolommeo hat die Vorzüge beider in jenem Meisterwerke vereinigt.

Mariotto Albertinelli.

Das Leben dieses Malers hat sich schon theilweise als mit den Schicksalen des großen Dominikaners Baccio della Porta verflochten dargestellt und bedarf nur noch der Ergänzung. Er ist am 13. October 1474 als Sohn des Goldschlägers Biagio di Bindo zu Florenz geboren[3] und sollte

---

[1] Bocchi hat sie noch gesehen. Vgl. Bellezze della città di Firenze etc., ed. Cinelli, 1677, p. 304. Auf der ähnlichen Composition des Andrea del Sarto sind sie vorhanden, nicht zum Vortheil derselben.

[2] P. Marchese l. c. II, 95: ‚Io non dubito di collocare questo depinto allato ai due di Lucca e dirlo terzo in tanta gloria.' Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 480: ‚Die Gruppe, in der Composition aufs eingehendste durchgeführt, stellt gleichsam einen Auszug aller malerischen Bestrebungen des sechzehnten Jahrhunderts dar.' Es gibt in den Uffizien eine Federzeichnung, in Weimar zwei Studien zur heiligen Magdalena.

[3] Vasari IV, 217, nota 2. Er stammt aus der ‚famiglia popolana' der Albertinelli, richtiger der Bertinelli, nicht aus der altadeligen desselben Namens. Auf dem Bilde im Louvre lautet die Inschrift: ‚Mariocti Debertinellis opus.'

zunächst das Handwerk seines Vaters ergreifen, zog aber die Malerei vor und ward Cosimo Rosselli übergeben, in dessen Werkstatt sich Beziehungen mit Baccio della Porta anknüpften[1]. Als letzterer das im Hospital von S. Maria Nuova gemalte Fresco unvollendet zurückließ, war es Mariotto, der die letzte Hand daran legte. Während des Noviziates seines Freundes setzte er die Künstlerthätigkeit fort, und es gelang ihm, einen Namen zu erwerben, um so mehr, da der Frate zunächst nicht daran dachte, die Malerei wieder aufzunehmen[2]. Sein bestes Werk ist zweifellos das edel empfundene Bild der Heimsuchung, jetzt eine Zierde der Uffizien, im Jahre 1503 für eine Bruderschaft gefertigt. Vor einer offenen, antiken Halle, mit reichverzierten Säulen, treffen sich die begnadigten Frauen. Maria, eine hohe Gestalt voll Würde und Ernst, ist stehen geblieben, während Elisabeth, sich demüthig neigend, ihre Rechte faßt und die Linke vertraulich ihr auf die Schulter legt. Beide Gestalten sind so rein empfunden und so edel aus ihrem inneren Wesen heraus dargestellt, daß Mariotto sich hier selbst übertroffen hat. Das Colorit ist leuchtend, vom wärmsten Ton, die Anwendung der Lasuren, des Sfumato ergibt völlige Kenntniß von Leonardo's technischen Principien. Durch jene Säulenhalle wird die Gruppe wie von einem Rahmen umschlossen, während blaue Luft und friedliche Landschaft den Hintergrund bilden. Gefolge der beiden Frauen ist vermieden; Sabbathstille ruht über dem Geheimniß dieser ersten Berührung des kommenden Erlösers und seines Vorläufers. An der Predella drei kleinere Scenen: Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel.

Nähert sich Albertinelli hier dem großen Stil des Frate, so erscheint das Rundbild der Geburt Christi, im Louvre, mehr vom Geiste Filippino's inspirirt. Andächtige Stimmung ist auch hier vorwaltend. Recht anmuthig präsentirt sich die Landschaft[3].

Zu dieser Zeit hatte der Frate seinen Bruder Piero dem Freunde übergeben, ihn zum Maler heranzubilden. Wir schließen daraus, daß der Charakter Mariotto's, den Vasari als recht zweifelhaft schildert[4], doch nicht so unzuverlässig gewesen sein kann, da weder der Frate, noch der gewissenhafte Prior, Santi Pagnini, Bedenken fanden, ihm den Knaben anzuvertrauen und mit ihm zugleich die Verwaltung des liegenden und beweglichen Ver-

---

[1] Ihre erste Verbindung, nachdem sie die Werkstatt Rosselli's verlassen hatten, dauerte bis gegen 1494 und löste sich politischer Meinungen halber. Nach der Vertreibung Piero's erneuerte sich das Verhältniß; doch weiß man nicht, wie lange es damals bestanden hat.

[2] Vasari schildert in übertriebener Weise das Leid des Malers über die Trennung von Bartolommeo: ‚era quasi smarritto e fuor di se stesso; e si strana gli parve questa novella, che, disperato, di cosa alcuna non si rallegrava.'

[3] Pitti Nr. 365.

[4] Vasari IV, 222: ‚Era Mariotto persona inquietissima e carnale nelle cose d' amore.'

mögens [1]. Bartolommeo hatte seinen Antheil dem Bruder überlassen; Albertinelli sollte diesen in seinem Hause halten, bekleiden, nähren und unterrichten, wogegen ihm der Zinsgenuß der Hinterlassenschaft anheimfiel [2].

Zu jener Zeit malte Albertinelli das Wandbild der Kreuzigung in der Certosa, und die Madonna mit Heiligen für S. Trinità in Florenz, welche jetzt dem Louvre angehört. Das Fresco zeigt die herkömmliche Anordnung: Maria zur Rechten des Erlösers mit erhobenen Händen, Magdalena knieend am Stamm des Kreuzes, Johannes, links stehend, oben zwei Engel, das Blut aus den Wunden auffangend. Wir finden hier nicht die gewählte Anlage und vornehme Sprache, wie auf dem Bilde der Heimsuchung, vielmehr erscheinen die Gesten etwas leer und pathetisch [3]. Aus demselben Jahre stammt die Jungfrau mit dem Kinde, welches Hieronymus und Zanobius segnet, ein Werk, das an die Tafel von S. Marco erinnert und eine treffliche landschaftliche Ferne aufweist. Eine Madonna von 1509, im Museum Fitzwilliam zu Cambridge, ist stark durch Retouchen verändert: Maria hält das auf einer Balustrade stehende Kind, zu dem der kleine Johannes hinaufblickt; daneben ein Vogel und eine Blumenvase [4].

Ansprechender wirkt die jetzt der Akademie zu Florenz angehörige Verkündigung, vom Jahre 1510, für die Compagnia di S. Zanobi gefertigt [5]. Vasari erzählt, der Maler habe sich besondere Mühe gegeben, das Bild den lokalen Verhältnissen anzupassen, und dasselbe auf den Hochaltar gestellt; es lag ihm besonders das Relief am Herzen, und er that sein äußerstes in Herausbildung der Körperformen. So Vasari. Die Composition entbehrt, vielleicht infolge jener besonderen Mühe, Außergewöhnliches zu leisten, der Einfachheit und hat etwas Zopfiges angenommen, was sich besonders in den flatternden Gewändern der Engel kundgibt. Das Colorit ist hell, erscheint aber durch Abreiben und Ausbesserungen alterirt. Der Maler gerieth mit

---

[1] Vgl. P. Marchese l. c. II, 36 ss. Im Instrument heißt es: ‚Affidarsi a Mariotto di Biagio Piero di Pagholo del Fattorino a imparare l' arte del dipingere etc. per il corso di anni sei etc. senza prezzo o cosa alcuna per tutto il tempo suddetto.'

‚Dichiararsi Mariotto paratore, conservatore, allocatore ed affittatore di tutti i beni che si trovano della eredità di Pagolo di Jacopo del F.' (l. c. p. 37).

[2] ‚Dal lato suo, Piero del F., e per esso Fra Bart. con facoltà dei superiori, obbligavasi a cedere a Mariotto Alb. per tutto il detto tempo l' usofrutto di tutti i beni sopradetti.' Doc. II bei P. Marchese. Derselbe wundert sich, daß man Albertinelli die Erziehung Piero's anvertraut habe: ‚Non loderò che Fra Bart. e il padre Santi Pagnini, a' quali doveano essere troppo noti la vita e i costumi di Mariotto Alb. gli affidassero la educazione morale e artistica del giovine Piero, e la cura delle sue sostanze.' Dies möchte nicht gegen die beiden ernsten Dominikaner sprechen, sondern eher gegen Vasari's Schilderung von der lockeren Moral Albertinelli's.

[3] Die Signatur gibt das Datum: ‚Sept. 1506.'

[4] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 495.

[5] Vasari IV, 223. Signatur: ‚Mariocti Debertinellis.'

dem Besteller wegen des Preises in Conflict, und es mußte eine Commission darüber entscheiden[1]. Maßvoller präsentirt sich die in der Akademie zu Florenz bewahrte Trinität, wo Colorit und Anordnung lebhaft an Fra Bartolommeo erinnern: Gott Vater, auf Wolken thronend, bietet den gekreuzigten Sohn der Welt dar. Durch Goldgrund steigert sich hier die Wirkung zum Feierlichen. Besondern Reiz wußte der Maler in die Engel zu legen[2]. Eine Wiederholung jenes Gegenstandes, mit nicht minder anziehenden Engelsfiguren, befindet sich im Museum zu Berlin.

Von 1506 datirt auch das Madonnenbild[3] in der Akademie zu Florenz, welches ebenfalls für die Kirche S. Giuliano bestimmt war.

Es ist glaublich, daß Bartolommeo's della Porta Rath und Einfluß auch zu der Zeit Mariotto beigestanden haben wird, wo er im Kloster nur noch religiösen Pflichten lebte. Anfangs 1509 begann eine neue Societät beider Maler, nachdem Piero, des Frate jüngerer Bruder, sich entschlossen hatte, Albertinelli's Unterricht aufzugeben und Cleriker zu werden. Für Bartolommeo war die Aufnahme des mit seiner Technik vertrauten Freundes in die Marcuswerkstatt sehr vortheilhaft. P. Marchese vermuthet, es habe das Atelier neben dem kleinen Chiostro gelegen[4], welches zum Hospiz der Religiosen führt, entsprechend der Via del Maglio, da der Chronist, von der Ankunft des Papstes Leo berichtend, erwähnt, das Festmahl sei neben dem Hospitium zugerichtet worden ‚quod prope artem pictoriam est'.

Ueber die Bedingungen jener unter Zustimmung des Priors geschlossenen Societät ist schon gemeldet worden. Zwei Documente sind uns darüber erhalten: der Auflösungs- und Theilungsact, sowie der Katalog des Syndicus. Außerdem ist es schwer, die Hände beider Maler an den einzelnen Werken abzugrenzen. Was das Altarbild von S. Romano in Lucca betrifft, so vermuthen Crowe und Cavalcaselle[5] Albertinelli's Mitwirkung. Die Societät begann aber erst am Anfang des Jahres 1509. Im Juni oder Juli 1508 war der Frate von Venedig zurück, und der Chronist betont, das Werk sei in kurzer Zeit vollendet gewesen[6]. Auch ist von dem auf 90 Ducaten geschätzten Bilde im Theilungsvertrag nicht die Rede. Dagegen möchte der Antheil Albertinelli's an der Assunta im Berliner Museum nachzuweisen sein, nicht minder an der Darstellung von Adam und Eva, welche der Frate nur

---

[1] Florenz, Akademie, Saal der großen Gemälde, Nr. 72. Schiedsrichter waren Perugino, Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci. Vgl. Vasari IV, 224.

[2] Florenz, Akademie, Saal der großen Gemälde, Nr. 70. Vasari IV, 222: Crocifisso con angeli e Dio Padre, figurando la Trinità in campo d'oro a olio.'

[3] Mit den hll. Dominicus, Nicolaus von Bari, Julianus, Hieronymus.

[4] P. Marchese l. c. II, 69. [5] IV, 2, S. 458. 497.

[6] ‚Dipinta in breve tempo.' Ricordanze B, ad ann. 1511, fol. 47 a tergo. Bei Marchese l. c. II, 72. Die im Katalog erwähnte Replica des Bildes, geschätzt auf 60 Ducaten, wird dem Frate zugesprochen.

entworfen hatte, die aber ersterem zugefallen war[1]. Das kleine Bild läßt in der zögernden Art, wie Eva im Begriff steht, die verbotene Frucht zu pflücken, während Adam ihr warnend zuspricht, eine tiefergehende Charakteristik erkennen, als sie sonst in jener Zeit üblich, wo das Motiv nur zur Schaustellung sinnlicher Reize dienen mußte. Der Vortrag ist sicher, das Colorit ansprechend. In derselben englischen Galerie finden wir eine Darstellung vom Opfer Isaaks, die sich der genannten an die Seite zu stellen vermag: Abraham ist bereit, den Sohn zu opfern, während ein Engel mit goldglänzenden Flügeln seine Rechte hemmt und auf den Widder hindeutet. Die Theile einer ‚Krönung Mariä', im Stuttgarter Museum, gehören ebenfalls in die Marcuswerkstatt und zeigen in den röthlichen Fleischtönen mit grünlich-blauen Schatten, wie in dem harzigen Bindemittel und sicherem Vortrag die Hand Albertinelli's[2].

‚Nach Auflösung der Societät', berichtet Vasari, ‚zog sich Mariotto von der Malerei zurück und beschloß, der weniger mühevollen Thätigkeit eines Weinwirthes obzuliegen, indem er am Ponte Vecchio al Drago eine Taverne und Osterie eröffnete. So glaubte er, aller beißenden Kritik der Maler zu entgehen und das ewige Geschwätz von Muskeln, Verkürzungen und Perspective loszuwerden. Anstatt Fleisch und Blut zu malen, wollte er eine Kunst üben, die solches hervorbringe, und anstatt des Tadels Lob über guten Wein hören.'[3] Bald aber drückte ihn die Niedrigkeit des Geschäftes, und er ergriff im März 1513 von neuem die Malerei, indem er zur Feier der Wahl Leo's X. die Lieferung von Wappenschildern für den Mediceerpalast übernahm. Dieser Zeit neuerwachter Thätigkeit dürfte das Verkündigungsbild in München angehören[4], welches die Jungfrau stehend in einer Halle vorführt, während Gabriel ihr knieend die Botschaft ausrichtet. An den Seiten der hl. Sebastian, dem ein Engel die Palme reicht, und die hl. Ottilia, mit dem Dolch im Halse. Das Bild ist durch Putzen beschädigt, und das Colorit leblos geworden. Schön die Gestalt des hl. Sebastian!

Mariotto's Leben neigte sich dem Ende zu. Er war nach Viterbo gereist, um im Convent della Quercia zu arbeiten; dort erfaßte ihn die Sehnsucht nach Rom, wo er an Fra Mariano einen Gönner fand, dem er für S. Silvestro di Montecavallo eine Tafel mit der Vermählung der hl. Katharina fertigte. Zurückgekehrt nach Viterbo, ward er von einem Fieber ergriffen und ließ sich in einer Sänfte bis Florenz bringen, wo er nach wenigen Tagen, am 5. November 1515, dahinschied. Mariotto hatte aus seiner Ehe mit Antonia nur einen Sohn, Biagio, mit dem seine Descendenz wahrscheinlich ausgestorben ist[5].

[1] Schloß Howard. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 497.

[2] Stuttgart, Museum, Nr. 323. Morelli erkennt in dem kleinen Triptychon der Poldisammlung in Mailand: Maria mit dem Kinde, Katharina und Barbara, ein echtes Werk des Albertinelli. Vgl. Die Werke ꝛc. S. 87.

[3] Vasari IV, 222. [4] Pinakothek, Saal, Nr. 545. [5] Vasari IV, 226, nota.

Piero di Cosimo.

Der älteste Gefährte Baccio's della Porta in der Werkstatt Rosselli's war Piero di Lorenzo, Sohn eines Goldschmiedes in Florenz, geboren 1462. Den Zunamen Cosimo führt er nach seinem Lehrer[1], dem er, nach Vasari, wie ein Sohn liebgeworden war. In seiner Jugend zeigte er lebhafte Fassungskraft und Ehrgeiz, aber auch eine Neigung zur Einsamkeit und Grübelei, die mit den Jahren zunahm, so daß er schließlich sich von allem Verkehr absonderte und in öder Werkstatt den Phantasien nachhing. An Menschen und Dingen erfreute ihn das Seltsame und Wunderbare, wie es auch bei Leonardo der Fall war; aber ihm fehlte strenge Schulung des Geistes, solchen Erscheinungen etwas für seine Kunst Wesenhaftes und Nützliches zu entreißen. Mit besonderer Vorliebe bewegte er sich in Darstellung antiker Fabeln, wo er seine Thierstudien anbringen, im Schmuck und Costüm dem Sinn für Phantastik huldigen konnte. Bei Festlichkeiten und Zimmerdecorationen wurde seine Erfindungskraft in Anspruch genommen und bewundert. Die in den Uffizien aufbewahrten Bilder von den Thaten des Perseus[2], mit ihren verzerrten, wundersam aufgestutzten Figuren, geben eine Andeutung von Piero's phantastischer Neigung. Als Landschaftsmaler ist er nicht unbedeutend und erinnert hier durch Genauigkeit im Detail an die Ferrareser. Als Baccio della Porta in Rosselli's Werkstatt eintrat, mochte Piero die Stelle eines ersten Gehilfen innehaben. Vasari meint, letzterer sei bis zu dessen Tode mit ihm verbunden gewesen, und Rosselli habe sich vielfach seiner bedient, da er dessen leichtere, der seinigen überlegene Manier anerkannte. Jedenfalls war Piero in Rom seinem Lehrer ein nützlicher Gefährte, als dieser von Sixtus IV. für die Kapelle berufen wurde. Daß er hier auch das Landschaftliche auszuführen hatte, wird anzunehmen sein. In Rom soll er viele Portraits gefertigt haben, darunter jenes des Duca Valentino, Sohnes Alexanders VI. Das neuerdings dem Piero zuerkannte Bildniß eines jungen Mannes in den Uffizien[3] zeigt einen dünnen, röthlichen Farbenton mit feinen Lasuren und erinnert in der weichen Pinselführung an Piero's Schüler, Andrea del Sarto[4], wie auch an Ridolfo Ghirlandajo.

Im Februar 1485 finden wir Rosselli wieder in Florenz und zwar für das Kloster von S. Ambrogio thätig, wobei ihm Baccio della Porta zur Hand ging, der für den älteren Piero keinerlei Neigung empfunden zu haben scheint. Uebrigens hatte sich letzterer um 1503 doch schon einen angesehenen Namen gemacht, da er beim Aufstellen des David von Michelangelo zur

---

[1] Vasari IV, 132: ‚gli portò amore come a figliuolo e per tale lo tenne sempre.'

[2] Uffizien Nr. 21. 28. 38 (Corridor). 1246.

[3] Uffizien, Corridor, Nr. 23.

[4] Vasari IV, 137: ‚Andrea del Sarto, che fu suo discepolo.'

Berathung gezogen wurde. Nach dem Tode Rosselli's führte er dessen Malweise fort. Die Erzählung Vasari's von der Abgeschlossenheit und Sonderart Piero's nach dem Hinscheiden seines Meisters ist eine verzweifelt düstere und vielleicht nicht in ganzer Strenge zu nehmen [1]. Danach hätte er nie seine Zimmer reinigen, in seinem Garten alles frei und wild aufschießen lassen, hätte seine dürftige Nahrung selbst bereitet und unregelmäßig eingenommen. Das Spielen der Phantasie beim Anblick einer alten Mauer, oder der Wolken hat er mit Leonardo und Albrecht Dürer gemein, die auch beim Dämmerlicht an einer verwitterten Kalkfläche Landschaften, Städte, Schlachten zu sehen glaubten und diese Uebung empfohlen haben.

Es ist naturgemäß, daß ein derartiger Charakter für das Andachtsbild mit seinen idealen Anforderungen keine besonderen Kräfte zu entfalten im Stande war. Vielleicht ist er bei jenen Tafeln in den Kapellen von S. Spirito betheiligt, wo sich durchkreuzende Malweisen ausprägen, oder an den Madonnen in S. Ambrogio und in S. Agostino zu Lucca [2]. Der röthliche Fleischton auf letzterem Bilde und die Haltung der Figuren deuten wenigstens auf Piero's Manier hin.

Starken Einfluß von Rosselli's Werkstatt verräth die thronende Madonna mit Kind in S. Pietro al Terreno bei Figline (Casentino). Alle Zeichnung des Körperlichen ist hier mangelhaft, die Proportionen sind kurz, die Typen der assistirenden Heiligen ziemlich ordinär, wenngleich nicht ohne Beseelung. Auch die doppelfarbigen Stoffe der Gewänder wirken schwer und massig. Reizvoll erscheint nur die an Mariotto oder Bartolommeo gemahnende Landschaft. Jenes Bild führt an Ort und Stelle Ridolfo's Namen, reiht sich aber an das der Uffizien so genau an, daß wir auf Piero schließen können. Eine Tafel in Florenz [3] zeigt uns Maria auf Marmorpodium knieend, während die Taube des Heiligen Geistes herabkommt; um sie gruppiren sich die hll. Johannes, Philippus, Antonius, Petrus, Margaretha und Katharina. Das Werk offenbart Mangel an künstlerischem Geschmack, die Typen der Heiligen sind durchgehends ordinären Charakters, das Colorit mit seinen grellen Tönen schließt sich dem an, nur im Typus der Hauptfigur hat Piero sich wohl an zartere Vorbilder älterer Florentiner gehalten. Sorgfältiger behandelt erscheint die ‚Jungfrau mit Heiligen' in der Sacristei der Innocenti, welche an Filippino erinnert. Das Beste dürften hier die sechs neben dem Thron knieenden, mit Kränzen geschmückten Engel sein, und jene zwei mit brennenden Kerzen, welche eine gewisse über Piero hinausragende Anmuth kundgeben. Auch das Colorit zeigt mehr Harmonie. Dazu eine schöne, tiefgestimmte Landschaft. Morelli erkennt in dem aus der Sammlung Woodburn der Dresdener Galerie

[1] Vasari IV, 133: ‚teneva una vita da uomo piuttosto bestiale che umano.'

[2] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 434.

[3] Uffizien Nr. 1250.

unter Signorelli's Namen zugegangenen Rundbild einer heiligen Familie[1] ein echtes Werk des Pier di Cosimo.

Von mythologischen Darstellungen sind außer den schon genannten der Perseussage das Londoner Bild[2]: Tod der Prokris, und Venus mit Mars, im Berliner Museum, zu nennen.

Der Maler ist, nach dem Zeugniß Vasari's, 1521 gestorben und wurde in S. Pier Maggiore beigesetzt.

Fra Paolino da Pistoja und Suor Plautilla Nelli.

Fra Paolino, geboren 1400 zu Pistoja als Sohn des Bernardino del Signoraccio[3], gehörte zu Fra Bartolommeo's Mitarbeitern in der Klosterwerkstatt und verdient als solcher Beachtung. Von seinem Vater[4] erlernte er die Anfänge der Kunst und mag dann frühzeitig ins Noviziat eingetreten sein, vermuthlich, wie auch Baccio della Porta, in S. Domenico zu Prato, von wo er später nach Florenz versetzt wurde, um dem Frate und Albertinelli behilflich zu sein[5].

Daß er mit Modelliren in Thon sich abgegeben, scheint eine Notiz aus dem Kloster von Pian di Mugnone zu bestätigen, worin es heißt, daß er zwei Statuen in halber Lebensgröße für die kleine Kirche S. Maria Maddalena fertigte, vielleicht nach Zeichnungen Fra Bartolommeo's[6]. An den Bildern der Marcuswerkstatt, welche die Signatur zweier ineinandergehender Ringe mit durchgestecktem Kreuz an sich tragen, ist Fra Paolino mehr oder weniger betheiligt, so an der Tafel im Belvedere zu Wien: Maria mit Heiligen, vom Jahre 1510[7]; um die thronende Jungfrau sind Dominicus, Petrus Martyr und vier weibliche Heilige versammelt. Die zwei Tafeln in der Akademie zu Siena, Magdalena und Katharina mit dem Rade, welche dort Fra Bartolommeo benannt sind, tragen ebenfalls das Zeichen der Werk-

[1] Dresden Nr. 21. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 232 f. Diese Ansicht theilt auch G. Frizzoni.

[2] Nationalgalerie Nr. 698. Aus der Sammlung Lombardi in Florenz.

[3] Er war der letzte Sproß der Familie. Vgl. Tolomei, Guida di Pistoja, 1821, p. 109 ss. Sein eigentlicher Name war Paolo, wegen seiner kleinen Statur wurde er Paolino genannt. P. Marchese l. c. II, 245.

[4] Pistoja besitzt noch eine Anzahl von Werken dieses unbedeutenden Malers. Vgl. Tolomei, Guida etc.

[5] P. Razzi meint, er sei 1503 dahin gekommen.

[6] P. Marchese l. c. II, 247. Aus dem Libro Debitori e Creditori del Ospizio di S. M. Maddalena in Pian di Mugnone: ‚si posono in chiesa in quelli nicchi di pietra quelle figure di terra fatte da frate Pagolo da Pistoja essendo giovanetto.'

[7] Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, I, 67. Das Bild hat zwei lateinische Inschriften. Die zweite enthält jene Worte aus der Legende des hl. Dominicus von Fra Teodorico, die auch Fra Giovanni da Fiesole am Fresco des Dormitoriums in S. Marco angebracht hat.

statt [1], daneben die Jahreszahl 1512. Sie sind gut gemalt, aber etwas kalt im Schattenton und gleichen nach technischer Seite hin dem Wiener Madonnenbilde. Da sie einst der Kirche S. Spirito daselbst angehörten, wo Fra Paolino und Fra Agostino nachweislich gearbeitet haben, so spricht dies für ihre Herkunft. Als Paolino nach Florenz kam, waren Fra Andrea und Fra Agostino in der Werkstatt beschäftigt. Der erstere scheint nur untergeordnete Dienste verrichtet zu haben; vom zweiten wissen wir, daß, als Fra Bartolommeo sich nach seiner römischen Reise krank in das Hospiz von Pian di Mugnone zurückzog, er zwei Gehilfen mitnahm, also Paolino und Agostino. Was damals gemalt wurde, ist nicht mehr vorhanden.

Vom Jahre 1511 stammt die Geburt Christi, in der Galerie Borghese zu Rom; eine Maria mit Kind und dem kleinen Johannes findet sich bei Sciarra-Colonna, eine heilige Familie im Palast Corsini [2].

Fra Paolino besaß nur ein untergeordnetes Talent und bemühte sich, den Werken seines Lehrers nachzueifern, was ihm noch am meisten in dem Wandbilde der Kreuzigung von S. Spirito in Siena gelungen ist. Nachdem er die Thonfiguren in Pian di Mugnone zur Zufriedenheit beendet, luden ihn die Dominikaner in Siena ein, für die Grabstätte eines gewissen Ridolfini das Epitaph zu fertigen, in welchem der Stil Bartolommeo's nachklingt [3]. Am schwächsten tritt die Figur des hl. Johannes uns entgegen, in der vielleicht Fra Agostino's Hand zu suchen ist, während die knieende hl. Katharina von Siena, mit den emporgehobenen Armen, an dieselbe Heilige auf Bartolommeo's Tafel für Murano erinnert und von Paolino herstammen dürfte. Die symmetrische, das ältere Schema wiedergebende Composition erreicht nicht jene dem Meister von S. Marco eigene Lebenskraft und Wucht plastischer Formen. Röthlicher Fleischton, schwärzliche Schatten, unelastische Bewegungen und straffe Umrisse sondern diese Schulbilder wesentlich ab von Fra Bartolommeo's eigenem Schaffenskreis. Wo aber Paolino Entwürfe des Meisters zu Gebote standen, leistete er viel Besseres als in diesem Fresco, wo mühsame Schraffirung des Auftrags andeutet, daß er sich nicht frei bewegte. Im folgenden Jahre verlor er seinen Meister, dessen Nachlaß ihm zu gute kam. Die 1519 im Hospiz von Pian di Mugnone auf den Hochaltar gestellte Tafel der Kreuzabnahme soll nach einem Entwurf desselben von Paolino gefertigt sein [4]: Maria, umgeben von Magdalena, Johannes, Dominicus und Thomas

---

[1] Siena Nr. 91. 99. [2] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 486 f.

[3] Einst unter Bartolommeo's Namen. Gestochen von Lasinio in der Raccolta delle più celebri pitture esistenti in Siena, Firenze 1835. Document bei P. Marchese l. c. II, 252, nota 1. Es heißt darin: ‚Si fece un crocifisso con quattro figure da canto, a capo el chiostro allato alla porta che entra in chiesa: et lo dipinse Fra Paolo da Pistoja, et ebbe in compagnia Fra Agostino converso.'

[4] P. Marchese l. c. II, 253, nota 2: ‚si messe in chiesa una tavola dell' altare, disegnata per mano di Frate Bartolommeo già dipintore, et praeventus morte, la

von Aquin, hält den todten Erlöser auf ihren Knieen. Sollte die Zeichnung wirklich vom Frate herrühren, so gehörte sie nicht zu seinen besten Sachen. 1524 bestellte ein gewisser Baldinotti bei ihm ein größeres Bild für die Servitenkirche in Pistoja[1], dessen Ausführung durch den Tod des Bestellers unterbrochen wurde. Es scheint auch, daß die Himmelfahrt Mariä, in S. Maria del Sasso bei Bibbiena, ganz von Paolino colorirt sei[2], ebenso wie das Bild des hl. Vincenz Ferrer in derselben Kirche, und die Madonna mit S. Lucia, nebst Dominikanerheiligen, in der chiesa inferiore zu Sasso, wo Paolino die Anfangsbuchstaben seines Namens beigesetzt hat. Aus demselben Jahre stammte eine Tafel für das Noviziat von S. Domenico in Fiesole. 1523 war für den Convent der Annunziata in S. Gimignano ein hl. Antonin gemalt worden, und zwar speciell für die Canonisationsfeier. Zwei Bilder des Malers aus demselben Convent sind in die Pfarrkirche der hl. Lucia in Barbiano bei S. Gimignano und in die des hl. Augustin gelangt, von wo letzteres 1866 in das Stadthaus übertragen wurde. Motiv des ersteren ist die thronende Jungfrau mit den hll. Katharina von Alexandrien, Magdalena, Hieronymus, Antoninus, Geminianus und einem anderen Ordensmann. Am unteren Saum drei kleine Rundbilder: Heimsuchung; Tobias und Raphael; Dominikanerheilige, inschriftlich von 1525 und im allgemeinen der Wiener Madonna ähnlich. Das Bild in S. Agostino ist nach einer Zeichnung Fra Bartolommeo's gemalt; neben der thronenden Jungfrau sehen wir Nicolaus, Vincenz Ferrer und zwei andere Heilige. Fleischfarbe röthlich, mit grauen Schatten und violetten Uebergängen.

Von einer Reise Fra Paolino's nach Viterbo berichtet die Chronik des Convents della Quercia. Er vollendete dort jene von Fra Bartolommeo angefangene Tafel. Seine letzten Jahre verlebte der Maler in Pistoja, wo er eine große Zahl Bilder für dortige Kirchen lieferte[3]. Den Ertrag derselben verwendete er zur Vergrößerung des Convents seiner Vaterstadt. Es scheint, daß er in den letzten Jahren mit Suor Plautilla Nelli in Florenz Beziehung pflegte, der er seinen künstlerischen Nachlaß mit den Zeichnungen Fra Bartolommeo's hinterließ. Am 3. August 1547 ist er, 57 Jahre alt, gestorben.

Suor Plautilla Nelli, die Erbin Fra Paolino's, ist als Tochter eines Patriziers Namens Piero di Luca Nelli in Florenz 1523 geboren und

---

finì Frate Pagolo da Pistoja.' Jetzt in der Akademie zu Florenz, Saal der großen Gemälde, Nr. 68.

[1] Document bei P. Marchese l. c. II, 613 s.

[2] Fineschi, Compendio storico-critico sopra le due imagini di Maria santissima che si venerano nella chiesa di S. Maria del Sasso presso Bibbiena, Firenze 1792, p. 45. 47.

[3] Beschreibung bei P. Marchese l. c. II, 259 ss. Tolomei, Guida di Pistoja. P. Serafino Razzi nennt ihn: ‚buono, semplice, retto, divoto, timorato, obbediente'. Die selige Katharina de' Ricci in Prato war mit ihm befreundet.

trat, nebst ihrer Schwester Costanza, 1537 in das Kloster der Dominikanerinnen, wo auf Savonarola's Anregung hin die Malerei als Erwerbsmittel Beachtung gefunden hatte [1]. Plautilla versuchte anfangs, sich durch Copiren von Bildern einige Uebung darin zu erwerben; ein großes Hinderniß aber für die Entwicklung ihres Talentes war der Abschluß von der Welt, mangelndes Naturstudium, dazu die Unkenntniß der Hauptwerke ihrer Zeitgenossen. Vasari, der noch zu Lebzeiten der Nonne schrieb, bemerkt, sie hätte viel leisten können, wenn sie Gelegenheit gefunden, die Erscheinungen des Lebens mehr kennen zu lernen; denn was sie nach der Natur gemalt, wie die Bildnisse einiger Frauen, z. B. der Costanza de' Doni, sei viel besser gerathen, als ihre übrigen Sachen [2]. Immerhin ist der Muth, mit dem Suor Plautilla sich an größere Compositionen wagte, die viel Studien zur Voraussetzung haben, anerkennenswerth. So befindet sich im Refectorium von S. Maria Novella ein Abendmahl des Herrn mit lebensgroßen Gestalten, welches sie für ihr Kloster geliefert hatte, und wo sie augenscheinlich sich anstrengte, den großen Stil Bartolommeo's nachzuahmen. Die Zeichnung ist freilich schwach, der Ausdruck bedeutungslos, die Farbe stumpf und dunkel. Daß sie für männliche Typen zuweilen die Köpfe ihrer Schwestern portraitirte, wird angesichts dieses Bildes wohl glaublich. Viel besser gelang ihr die Kreuzabnahme, jetzt in der Akademie, deren Entwurf, wie Lanzi meint, allerdings Andrea del Sarto zu verdanken sei. Die Auffassung des Christusleibes ist zwar eine verfehlte [3]; erträglich aber sind die Frauen gerathen. Große Schwierigkeiten bot der Nonne auch ein jetzt verlorenes Dreikönigsbild, welches, nach Vasari, mit Beifall aufgenommen wurde. Geringer als die Kreuzabnahme präsentirt sich das für S. Domenico in Perugia gemalte Pfingstfest, welches ein dortiger Bürger bestellt hatte, und das wohl nur nach einem Kupferstich angefertigt worden ist.

Suor Plautilla war mehrmals Superiorin ihres Klosters und erfreute sich des Rufes einer eifrigen und klugen Ordensfrau. Sie starb 1588, indem sie in S. Caterina einige Elevinnen hinterließ, von denen P. Serafino Razzi und Richa Notizen [4] beigebracht haben.

Giuliano Bugiardini, Franciabigio und Sogliani.

Giuliano di Piero Bugiardini war 1475 in einer Vorstadt von Florenz als Sohn eines Sensals geboren [5]. Seine ersten Studien machte er im

[1] Plautilla hieß in der Welt Pulisena, Costanza erhielt den Klosternamen Petronilla. Vgl. P. Marchese l. c. II, 327. Vasari V, 795.

[2] Vasari V, 80.

[3] P. Marchese l. c. II, 332: ‚È tradizione che Suor Plautilla volendo studiare il nudo per la figura del Cristo, si giovasse di quello di una monaca defunta.'

[4] Razzi, Istoria degli uomini illustri dell' ordine dei pred. — monache pittrici, N. 1. 2. Richa, Chiese fior., VIII, 283.

[5] Vasari VI, 201.

Garten der Medici unter Bertoldo und schloß da mit Michelangelo Freundschaft — die einen dauernden Charakter angenommen hat —, folgte diesem in die Werkstatt Ghirlandajo's und ging später zu Mariotto Albertinelli über, dessen Gefolgschaft er angehört, obgleich er allezeit ein unselbständiger, verschiedenen Einflüssen unterliegender Maler gewesen ist. Leonardo, Michelangelo und die Schule des Frate spiegeln sich in seinen Bildern ab, zumeist ist es aber letztere, die er zu vertreten anstrebt. Er signirt gewöhnlich ‚Julianus Florentinus'. Albertinelli ist er in Gualfonda zur Hand gegangen; Michelangelo beschäftigte ihn ebenfalls. Am besten gelangen ihm Madonnen. Bilder von ihm sieht man in den Uffizien, im Berliner und im Leipziger Museum, in der Pinakothek zu Bologna, im Privatbesitz daselbst, wie zu Lucca, und zu Mailand. Die Madonna in den Uffizien[1] galt sogar längere Zeit für ein Werk Leonardo's, obgleich im Kinde eher etwas von Raffael, in der Gewandung Michelangelo durchzufühlen ist. Etwas derbere Formen zeigt das Leipziger Bild[2], auch ist die Gewandung unruhiger. Der Schule Fra Bartolommeo's nähert sich die Composition in Berlin[3]: Maria verehrt das am Boden ruhende Kind, zur Seite die Apostel Johannes und Philippus, andererseits Joseph und der hl. Hieronymus, oben ein Engel. Edlere Formsprache zeichnet die Tafel in Bologna[4] aus, welche Verlobung der hl. Katharina nebst dem kleinen Johannes und dem hl. Antonius darstellt. Ist bei allen jenen Werken die Körperform eine gedrungene, so finden sich auf anderen schlanke Proportionen, z. B. auf der 1520 bezeichneten Tafel in Lucca[5] und auf dem Johannesbilde in S. Maria delle Grazie zu Mailand, wo man auch durch einen recht gediegenen Vortrag des Malers überrascht wird. Starken Anschluß an Michelangelo und Fra Bartolommeo verräth eine Madonna der Galerie Zambeccari in Bologna, welcher sich eine andere (Rundbild) in der Ermitage zu S. Petersburg[6] anschließt. Alle diese Sachen sind auf Holz und in Oelfarbe gemalt. 1520 verlangt man Bugiardini als Sachverständigen bei Abschätzung eines Bildes von Jacopo del Sellaio in S. Frediano, und 1526 ist er im Signorenpalast thätig. Während des Krieges scheint er zu Bologna gelebt zu haben und ist dann Michelangelo's treuer Begleiter in Florenz, den er auch veranlaßte, ihm zu einem Portrait zu sitzen, welches Ottaviano de' Medici gewünscht hatte[7]. Der Maler starb am 16. Februar 1554 und wurde am Tage darauf in S. Maria Novella beigesetzt.

---

[1] Uffizien Nr. 213. [2] Leipzig Nr. 21.

[3] Berlin Nr. 283. Bezeichnet: ‚Jul. Flor. fac.'

[4] Bologna, Pinakothek, Nr. 26.

[5] Bei B. Manfi. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 503.

[6] S. Petersburg Nr. 35. Dort dem Pacchia zugeschrieben.

[7] Vasari VI, 206. Document über die Arbeit im Signorenpalast daselbst p. 209, nota 2.

Francesco di Cristofano, genannt Franciabigio, war der Genosse Bugiardini's in Albertinelli's Werkstatt und ist als Sohn eines Leinenwebers 1482, wahrscheinlich in Florenz geboren[1]. Von seinen früheren Bildern dürfte die jetzt dem Turiner Museum angehörige Verkündigung, welche Vasari hervorhebt, bezeichnend sein für bloße Nachahmung Fra Bartolommeo's. Später ergibt er sich den Einflüssen des etwas älteren Andrea del Sarto, und als Landschafter gehört er, ebenso wie Pontormo, Ridolfo Ghirlandajo und Andrea zu den Nachfolgern des Pier di Cosimo[2]. Ob die einst Raffaels Namen tragende ‚Madonna am Brunnen' (del pozzo), in den Uffizien, ihm zukommt oder, wie Mündler wollte, dem Bugiardini, muß zweifelhaft bleiben. Vielleicht stammt sie von einem der unter Ridolfo Ghirlandajo arbeitenden Maler, da Vasari andeutet, es sei in jener Fabrik manches Werk angefertigt worden, das unter hochklingendem Namen ins Ausland wanderte[3].

Der früheren Entwicklung des Malers vor seiner Verbindung mit Andrea möchten angehören: die zwischen dem Apostel Johannes und Job thronende Madonna, in den Uffizien, und die Verleumdung des Apelles, im Pitti, beide mit Namen versehen. 1513 arbeitete er gemeinschaftlich mit Andrea im Vorhof der Servitenkirche, wo sein bestes Werk, das Fresco der Verlobung Mariä, durch Weichheit der Behandlung und rosiges Colorit schon ganz die Nachfolge Andrea's ausspricht. Seine größten Erfolge aber erreichte der Maler im Portrait: das im Louvre befindliche Bildniß eines jungen Mannes wurde sogar für Raffael angesehen. Leonardo's Vorbild mag hier wohl eingewirkt haben[4], aber die tiefgestimmte, glasige Oberfläche hat mit Raffaels Technik nichts zu schaffen. Andere gute Bildnisse im Pitti, mit Monogramm und 1514; in Stanstead House (England); in London bei Lord Yarborough, bezeichnet 1516; in Windsor (als Andrea del Sarto)[5]; in Berlin (unter Sebastian del Piombo).

Im Chiostro dello Scalzo war der Künstler 1518 und 1519 mit Wandbildern beschäftigt. An der schwachen Composition der Taufe Christi wird er mitgearbeitet haben, dann sind der Abschied des Johannes und seine Begegnung mit dem Erlöser von seiner Hand, ebenso die Ornamente mit Engelsköpfen im Hofe des Scalzo.

---

[1] Vasari V, 189, nota 1. Der Vater war aus Mailand, und es bleibt unsicher, ob Francesco dort oder in Florenz geboren wurde. Er führt auch den Zunamen: Guibini oder Giudici. Vgl. Milanesi a. a. O.

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 382, Note 1.

[3] Lermolieff a. a. O. S. 386: ‚Weder dem Bugiardini noch dem Franciabigio darf, scheint mir bei genauerer Besichtigung, dies Bild angerechnet werden.' Tribuna der Uffizien Nr. 1125. Mündler in: Zeitschrift für bild. K. II, 302 ff. v. Zahn, Jahrbuch, II, 291. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 509.

[4] Louvre Nr. 385.

[5] Crowe und Cavalcaselle S. 514 ff. Waagen, Treasures, II, 479. Bildniß des Factors von Pier Francesco de' Medici, dessen Vasari gedenkt.

Die letzte Phase in der Entwicklung Franciabigio's bezeichnet, im Gegensatz zu dem mühevollen Fleiß seiner Jugend, eine auf packende Wirkung zielende Genialität des Vortrags. Im Saale der Villa zu Poggio a Cajano malte er den an schwerfälliger Formgebung leidenden Triumphzug Cäsars. Zu seinen besseren Werken gehört noch die im Dresdener Museum befindliche Geschichte der Bathseba, vom Jahre 1523, und der Tempel des Hercules, in den Uffizien, mit vieler Staffage, lebendig und flott gemalt, dabei von kräftigem, braunem Farbenton.

Franciabigio starb am 24. Januar 1525 und wurde in S. Pancrazio beigesetzt. Talentvoller angelegt als Bugiardini und mit feinerem Geschmack für das Malerische, hat er im Anschluß an den Meister von S. Marco und Andrea del Sarto doch eine gewisse künstlerische Eigenart zu entwickeln vermocht.

Giovanni Antonio Sogliani, geboren 1492, war von Lorenzo di Credi gebildet und 24 Jahre lang bei ihm thätig, suchte sich aber vornehmlich durch das Studium großer Meister in Florenz zu vervollkommnen[1]. Wie er seinen Lehrer nachzuahmen vermochte, beweist die Copie der Geburt Christi in der Berliner Galerie. Wenige seiner Bilder sind mit Jahreszahlen versehen, so das Fresco: Martyrium des hl. Arcadius in S. Lorenzo zu Florenz, wo bei nackten Körpern der Einfluß Albertinelli's, Franciabigio's und Andrea's hervortritt. Ein röthlicher Farbenton und die glatte Behandlung seines Lehrers bleiben ihm eigen. Anklänge an Fra Bartolommeo und Mariotto zeigen auch die Himmelfahrt Mariä, in S. Giovanni Battista (Florenz); die Trinität, mit Jacobus, Magdalena und Katharina, in S. Jacopo sopra Arno; das Opfer Noahs, im Chor des Domes von Pisa. Mit Lorenzo di Credi blieb der Maler bis zu dessen Tode verbunden und fungirte als Zeuge im Testament desselben (1531). Aus dem Todtenbuch ergibt sich, daß er am 17. Juli 1544 in S. Maria Novella begraben wurde[2].

Andrea del Sarto.

Neben Fra Bartolommeo steht an der Spitze einer anderen Reihe Florentiner Maler der große Colorist Andrea del Sarto, als Sohn des Schneiders Angelo di Francesco am 17. Juli 1486 geboren[3]. Aber weder

[1] Vasari V, 121 ss. Giovannantonio di Francesco Sogliani heißt er im alten ‚Libro de' Pittori' und im Testament des Credi. In der Matrikel erscheint er am 30. April 1515. Seine Werkstatt lag hinter dem Dom. Vgl. Gaye II, 376.

[2] Milanesi bei Vasari V, 132.

[3] Anonymo, Vite de' pittori. Cod. Magliab. cl. XVII, 17. Vasari V, 5—72. Biadi, Notizie inedite della vita d' Andrea del Sarto, Firenze 1830. A. v. Reumont, Andrea del Sarto, Leipzig 1835. P. Mantz, in der Gazette des beaux arts (1876), n. 234—235. Dohme, Kunst und Künstler III, Nr. 60. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 548 ff. Die Meinung, Andrea habe den Familiennamen Vannucchi geführt, wurde durch Milanesi's Forschung beseitigt. Das früher A. V. gelesene Monogramm ist aus zwei A zusammengesetzt und ‚Andreas Angeli' zu lesen.

an Strenge der Composition, noch an innerem Gehalt seiner Malereien kommt er dem großen Stilisten von S. Marco gleich. In Auffassung der heiligen Geschichte erhebt er sich wesentlich nicht über das Genrehafte, auch mangelt ihm viel zu sehr Tiefe des Gemüthes und sittlicher Ernst, als daß er das Höchste in der Kunst hätte erreichen können, wozu seine Anlagen ihn wohl berechtigten. Die zahlreichen Madonnen und Heiligen sind lebensvoll und plastisch behandelte Modelle, vermögen aber nicht, uns höhere Begriffe zu vermitteln[1] oder Andachtsstimmung hervorzurufen. Seine Compositionen präsentiren sich wie Farbendichtungen, zuweilen als solche ersten Ranges, und die Milde des Sfumato zeigt Andrea als einen der geschicktesten Techniker, aber Größe der Charakteristik, Erhabenheit der Inspiration wird man bei ihm vergeblich suchen, da er die Aufgabe des Darstellers mehr in äußerlichen Qualitäten sucht, als nach der inhaltlichen Seite. Er genoß zuerst den Unterricht eines Goldschmiedes, betrieb aber mit Leidenschaft das Zeichnen und wurde deshalb dem Maler Gian Barile anvertraut, dessen mittelmäßige Begabung nur für elementaren Unterricht genügte. Dieser empfahl seinen Schüler aber dem Pier di Cosimo als Gehilfen, der sich bald von dessen Geschick überzeugte und ihm Freiheit gab, den Monumenten in Florenz seine Aufmerksamkeit zu widmen[2]. Die Cartons Leonardo's und Michelangelo's hatten damals die Künstlerschaft in Bewegung versetzt: hier mag Andrea mit Franciabigio sich verständigt haben, gemeinschaftlich ihre Kunst zu betreiben[3]. Die Realisirung dieses Planes dürfte vor Uebernahme des Wandbildes im Hof der Servitenkirche zu versetzen sein. Crowe und Cavalcaselle betrachten die ‚Taufe Christi' im Scalzo als Leistung beider Maler, obgleich Vasari das Bild unter Andrea's ersten Producten anführt. Nachlässige Zeichnung und rohe Typen ergeben allerdings einen beträchtlichen Abstand von den Malereien der Servitenkirche, wie auch eine im Technischen verschiedene Anlage[4]. Die Societät beider Maler dauerte nicht lange; Ungleichheit des Talentes und des Alters standen ihr entgegen. Uebrigens trafen sich beide im Servitenkloster, im Scalzo und in Poggio a Cajano.

Seit Baldovinetti und Rosselli war im Vorhof der Annunziata keine Wandmalerei mehr entstanden; die Brüder wünschten nun jene Anlage voll-

---

[1] Sehr oft, besonders in den Madonnen, begegnet uns der Typus der Lucrezia del Fede, Andrea's Gattin, von Vasari als böser Dämon im Leben des Malers geschildert. Der moralische Charakter dieser Frau wird genügend durch die Thatsachen beleuchtet, daß sie schon zu Lebzeiten ihres Mannes, des Carlo Recanati, ein Verhältniß mit Andrea del Sarto unterhielt, später ihm behilflich war, die von König Franz I. anvertrauten Gelder zu verschwenden, und ihn in seiner letzten Krankheit verließ.

[2] 1508, 12. December, wird Andrea in der Innung immatriculirt.

[3] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 550. Vasari verlegt jene Communität der Maler in die Zeit, wo Albertinelli sich von Fra Bartolommeo trennte, aber nach 1512 wird kein Werk mehr als gemeinsames bezeichnet.

[4] Nur die Untermalung war al fresco, die Retouchen al secco sind abgeblättert. Sehr dürftig ist die Landschaft behandelt.

endet zu sehen, wählten aber, da ihre Mittel nicht groß waren, jüngere, weniger berühmte Kräfte: Andrea, Franciabigio und Feltrini. Ersterer verpflichtete sich zunächst auf drei Compositionen und vollendete sie in einigen Monaten. Als dieselben Beifall erregten, fügte er noch zwei andere hinzu. Es sind Scenen aus dem Leben des heiligen Ordensstifters Filippo Benizzi, welche die Erfindungskraft des Malers in ein günstiges Licht stellen. Das erste Bild, Bekleidung eines Aussätzigen, zeigt noch eine gewisse Schüchternheit und allzuviel Beiwerk; aber schon das folgende Motiv der von einem Blitz erschreckten Spieler läßt das Momentane der Handlung in scharfer Charakteristik hervortreten[1]. Im Gegensatz zu Fra Bartolommeo offenbart sich Mangel an höherer Weihe neben einem gewissen Streben nach Ghirlandajo's breiter Licht- und Schattengebung. Die Körper bewegen sich leicht, das Colorit ist hell und durchsichtig, alle weiblichen Typen neigen zum Vollen und Sinnlichen. Die Erzählung erinnert durch Frische und Ausführlichkeit an Florentiner Novellisten.

Vasari berichtet von dem Privatleben Andrea's, daß er der Compagnia del Paiuolo angehört habe, wo man einer üppigen Tafel huldigte, sowie der 1512 gegründeten Gesellschaft ‚Maurerkelle', welche sich an Possen und Mummerei erlustigte. Die Mitglieder waren je nach Herkunft in drei Klassen gesondert, zur dritten gehörte Andrea. Die Theilnahme der reicheren Bürger und des Adels an diesen gemischten Vereinigungen wurde bei der Lockerung der Sitten in jenen Kreisen für viele Künstler besonders verhängnißvoll, die sich nun zu Ueppigkeit und Verschwendung fortreißen ließen.

Neben den Arbeiten im Hof der Serviten (Annunziata) wurden noch Altarbilder fertig, so ‚Christus und Magdalena' für die Mönche von S. Gallo und die jetzt im Pitti befindliche ‚Verkündigung'[2], von 1512, für dasselbe Kloster. Die Gestalt der Jungfrau auf letzterem Bilde hat noch etwas von der reinen Schönheit der Typen Fra Bartolommeo's. Es entstanden ferner die Heiligenfiguren im Refectorium von S. Salvi und eine Verkündigung, an der Ecke von Or S. Michele. Erstere gleichen durchaus den Fresken in der Annunziata, so daß man ihre Entstehung bald danach zu versetzen hat; von letzterer haben sich nur wenige Spuren erhalten, aber auch sie zeigen denselben Charakter[3].

Andrea hatte sich dadurch als einen der ersten Frescomaler Italiens eingeführt, bewies aber durch die Tafel der Verkündigung, daß er auch der

---

[1] Gemalt 1509—1510. Das dritte Bild stellt die Befreiung eines besessenen Weibes dar; das vierte zeigt den Heiligen auf der Bahre und die Auferweckung eines Knaben; auf dem fünften sieht man die Heilung eines Kindes durch Auflegung der Gewandung des Heiligen.

[2] Pitti Nr. 124.

[3] Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 557. Milanesi versetzt die Malerei im Refectorium von S. Salvi in das Jahr 1519. Vgl. Vasari V, 69.

Oeltechnik völlig gewachsen sei. Bis 1513 arbeitete der Maler gelegentlich an den Wandbildern der Annunziata, denn im Klosterhof waren noch zwei Motive, Geburt Mariä und Zug der drei Könige, im Garten zwei weitere Bilder anzubringen. Zu den reifsten Arbeiten gehört die genrehafte Darstellung der Geburt Mariä, gleich der Composition Domenico Ghirlandajo's in ein Renaissancezimmer verlegt: üppige Frauengestalten bewegen sich um die von ihrem Lager sich aufrichtende hl. Anna oder bedienen das neugeborene Kind, während Joachim verdrießlich vom Hintergrunde aus auf die Scene hinblickt [1], als sei das Ereigniß für ihn eine Quelle unendlicher Sorge. Ueber dem prächtigen Kamin zwei Putten mit den Schildern der Medici, zwischen ihnen und weiter unten die Signatur des Malers vom Jahre 1514. Die Zeichnung ist hier sicherer als auf den voraufgehenden Bildern, der Farbenton klar und durchsichtig, das Ganze durchaus ein lebensvolles Genrebild ohne jeden tieferen Inhalt. Der Farbenwirkung nach steht diese Composition mit dem Abendmahl in S. Salvi und der Madonna del Sacco etwa auf derselben Höhe, aber von dem Adel eines Leonardo und der seelenvollen Sprache Fra Bartolommeo's wird man nichts finden: große Freiheit der Behandlung und Neigung zu schimmernden Tönen sind, abgesehen von der weltlichen Richtung des Malers, einer stil- und gehaltvollen Darstellung, wie sie der Gegenstand verlangt, nicht eben günstig. Auch liegt etwas Aeußerliches, Decoratives in der Gleichartigkeit des Vortrags, seien es Fleisch, Gewänder, Erde, Luft oder Wolken [2].

Gegen Ende des Jahres 1513 hatte Andrea mit der Wittwe des Hutmachers Carlo Recanati sich verheiratet, welche er schon vor dem Tode ihres Ehemannes als Gegenstand seiner Wünsche betrachtete. Vasari mochte als Schüler Andrea's Ursache haben, das Benehmen dieser Frau lästig zu finden, denn er schildert sie in ungünstigem Lichte als herrisch und anspruchsvoll gegen jedermann [3]. Ihr Portrait sieht man in der mittleren Figur auf dem Fresco der Geburt Mariä (im Vordergrunde), wenigstens kehren diese Züge bei fast allen Madonnen wieder. Damit übereinstimmende Bilder finden sich im Ver-

---

[1] ‚In michelangelesker Haltung.' Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 558.

[2] Vasari nennt Andrea's Zeichnung fehlerlos, seine Farben ‚vari e veramente divini'.

[3] ‚Vi dimorarono (i discepoli) chi poco e chi assai, non per colpa d' Andrea, ma della donna sua, che senza aver rispetto a nessuno, comandando a tutti imperiosamente, gli teneva tribolati' (Vasari V, 57). Ueber Andrea's Heirat vgl. v. Reumont a. a. O. S. 54. Milanesi versetzt dieselbe in das Jahr 1517, allerdings mit einem (?); indes erscheint Lucrezia's Portrait doch schon auf dem Fresco der Geburt Mariä (1514), was Andrea kaum an heiliger Stätte thun durfte, wäre jene Frau damals nicht schon rechtmäßig mit ihm verbunden gewesen. Crowe und Cavalcaselle (IV, 2, S. 561, Note 30) verlegen die Hochzeit auf den 26. December 1512. Das früheste Document über diese Ehe ist vom 23. Mai 1518, ein Notariatsact über die Mitgift.

liner Museum[1] und in der Galerie del Prado zu Madrid[2], beide auf Holz gemalt und sehr frisch aufgefaßt. Andrea's eigenes Bildniß sehen wir auf dem Fresco der drei Könige im Hof der Annunziata; es ist derselbe Kopf wie jener in den Uffizien, den auch Vasari der Lebensbeschreibung mitgibt: die rundlichen, derben Formen entsprechen dem genußfrohen Wesen des Malers.

1514 waren die Fresken der Annunziata enthüllt worden; einige geringere Sachen im Klostergarten mögen derselben Epoche angehören[3]. Unterdessen hatten die Brüder vom Scalzo den Maler ersucht, die einfarbigen Darstellungen im Kloster zu vervollständigen. 1515 entstand dort eine Allegorie der Justizia, nebst der Predigt Johannis in der Wüste, Compositionen, die durch eine gewisse Ruhe noch an Ghirlandajo erinnern[4]. Kaum waren sie beendet, als die Nachricht von dem Besuche Leo's X. alles in Bewegung setzte. Mit Sansovino unternahm Andrea die Herstellung einer Holzfassade für den Dom, welche den Papst derartig befriedigte, daß er wünschte, sie in Stein ausgeführt zu sehen[5]. Im Jahre 1517 wurde endlich die Bilderreihe im Scalzo mit der Taufe des Johannes und der Gefangennahme desselben geschlossen[6]: lebhaft gruppirte Scenen voll derber Kraftfülle, aber ohne feineres Ebenmaß der Conturen. Daneben entstand für S. Francesco die jetzt den Uffizien angehörige Tafel der Madonna, mit den hll. Franciscus[7] und Johannes Evangelist, nebst zwei Engeln. Der erstere sieht affectirt aus und will zu dem feineren Johannes nicht recht passen, das Sfumato aber ist auf diesem Bilde von großer Vollendung. Dagegen sticht die viel derbere Formsprache der Bilder im Scalzo erheblich ab. Bei dem Altarstück für S. Gallo, jetzt im Pitti, welches die hll. Augustinus, Petrus Martyr, Franciscus und Laurentius

---

[1] Berlin Nr. 240.

[2] Madrid Nr. 383. Ueber die weiblichen Typen Andrea's bemerkt Vasari (V, 28): ‚non faceva aria di femine in nessun luogo, che da lei (Lucrezia) non la ritraesse, e se pur avveniva, che da altre talora la togliesse, per l' uso del continuo vederla e, che è più, per averla nell' animo impressa, veniva che quasi tutte le teste che faceva di femine la somigliavano.'

[3] So die beiden in Verdeterra gemalten Fresken einer Pietà, sehr leicht behandelt und von transparenter Farbe, wie eines Interieurs, jetzt in der Akademie, Saal der großen Gem.; das erste, unter Nr. 61, ist sehr mitgenommen. Ob der Christuskopf in der Annunziata derselben Zeit angehört, bleibt ungewiß. Vgl. Vasari V, 27.

[4] Vasari V, 68.

[5] Vasari V, 25: ‚Ma quello che fu più di tutto stimato, fu la facciata di S. Maria del Fiore fatta di legname e lavorata in diverse storie di chiaroscuro dal nostro Andrea.' ‚E ciò fu invenzione di Lorenzo de' Medici padre di quel papa, quando viveva.'

[6] Milanesi bei Vasari V, 68.

[7] Nr. 1112 (Tribuna). Maria steht auf einem Postament von Marmor, mit der Rechten das Kind an sich drückend, mit der Linken ein Buch haltend. Das Bild heißt auch nach dem Relief am Sockel ‚Madonna dell' Arpie' und wurde für den Convent der Franziskanerinnen in der Via Pentolini gefertigt.

darstellt, darüber die Trinität, angebetet von den hll. Sebastian und Magdalena, finden wir dieselbe duftige Gesammtstimmung wie auf dem Madonnenbilde, daneben eine Fra Bartolommeo abgelauschte noblere Haltung und pathetische Gestensprache[1]. Hohe geistige Charakteristik wird man auch in den besten Werken Andrea's vermissen, dagegen zeigen die Staffeleibilder jene Anlage zu buntschillernder Farbenwirkung und einen gleich flotten Auftrag wie die Fresken. Das Stoffliche zu markiren, Luft, Erde, Gewand und Fleisch durch die Pinselführung anschaulich zu machen, ist dem Maler, wie schon bemerkt, nicht eigen, hierin wird er von Fra Bartolommeo und den Venezianern übertroffen.

Im Jahre 1516 war ein Bild Andrea's nach Frankreich verkauft worden, wo es am Hofe Bewunderung erregte und weitere Bestellungen nach sich zog, bis endlich Franz I. durch seinen Agenten den Maler auffordern ließ, nach Frankreich zu kommen. Er entsprach dieser Einladung und reiste, wie es scheint, Ende Mai 1518, nur von einem Schüler begleitet, dahin ab. Ehrenvoll aufgenommen und stattlich ausgerüstet, begann er seine Thätigkeit am französischen Hofe mit einem Bildniß des Dauphin, wofür er 300 Goldgulden erhielt. In jene Zeit gehört auch die im Louvre befindliche Charitas, eine üppige Frauengestalt mit zwei Kindern, jedes geistigen Ausdrucks bar, augenscheinlich an Michelangelo's Formsprache sich anlehnend[2]. Stilistisch würde sich diesem Bilde die Pietà im Wiener Belvedere gesellen, mit der sich Andrea zu Gunsten rein natürlicher Affecte von aller höheren Weihe des Gegenstandes und dem Adel der alten Florentiner losgesagt hat. Außer diesen entstanden in Frankreich noch zahlreiche Bilder. Aber der Aufenthalt des Malers daselbst wurde unterbrochen, indem seine gebietende Ehefrau kategorisch die Rückkehr verlangte. Franz I. gab Andrea nicht nur Urlaub, sondern stattete ihn auch reichlich mit Geldmitteln aus, um in Italien Kunstobjecte für die königliche Sammlung zu erwerben. Nichts illustrirt besser den niedrigen Charakter des Malers als die Thatsache, daß er das Vertrauen seines Wohlthäters täuschte und nicht nur seine eigenen Ersparnisse verschwendete, sondern auch ihm anvertraute Gelder gewissenlos unterschlug[3]. Daß er dies straflos thun, ja in Florenz seine alten Beziehungen wieder aufnehmen konnte, nachdem er sich eine Zeitlang verborgen gehalten, läßt die dortigen Zustände als recht gesunkene erscheinen. 1520 kaufte der Biedermann ein Grundstück, um ein Haus zu bauen, und nahm zugleich jene Arbeiten im Scalzo wieder auf, wurde aber durch den Auftrag Ottaviano's de' Medici davon abgezogen, die Villa in Poggio a Cajano mit Pontormo und Franciabigio zusammen aus-

[1] Im Pitti unter Nr. 172. Vasari bemerkt von diesem Bilde ausdrücklich, es sei vor Andrea's Abreise nach Frankreich entstanden. Dasselbe war für das Kloster S. Gallo bestimmt.

[2] Louvre Nr. 437. Eine alte Copie im Museum zu Nantes.

[3] Milanesi bei Vasari V, 69.

zumalen. Andrea hatte das Motiv: ‚Cäsar, Tribut empfangend', zur Ausführung erhalten, vollendete es aber nicht, da mit dem Tode Leo's X., im December 1521, die Arbeiten abgebrochen wurden. Andrea setzte nun die Fresken im Scalzo fort und fertigte bis Sommer 1523 den Tanz der Salome; Tod Johannes' des Täufers; Ueberbringung seines Hauptes; eine Allegorie der Hoffnung; Erscheinung des Engels bei Zacharias. Gleichzeitig damit sind wohl jene als Decoration für ein Zimmer gemalten Scenen aus dem Leben Josephs entstanden, der Galerie Pitti zugehörig, welche seinerzeit der französische Agent Giovanni Battista della Palla während der Belagerung als Beute zu entführen suchte. Diese Tafeln enthalten: Joseph als Traumdeuter, Verrath der Brüder, Joseph in Aegypten, alles in recht geschickt disponirten, aber inhaltlich flachen Compositionen.

Dabei suchte Andrea neue Beziehungen zu dem schwerbeleidigten Könige von Frankreich und hatte zwei Bilder, eine Madonna und Johannes den Täufer in der Wüste, gefertigt, um sie als Vermittler hinzusenden. Der Plan kam aber nicht zur Ausführung, und Ottaviano Medici kaufte nicht nur das Bild des Täufers [1], sondern bestellte noch andere. Auf seine Veranlassung entstand auch 1524 die jetzt im Museum zu Neapel aufbewahrte Copie von Raffaels Leobildniß, welche dem Markgrafen von Mantua anstatt des Originals übersandt wurde. Jene Copie täuschte sowohl diesen als den Hofmaler des Fürsten, Giulio Romano, welcher den des Sachverhalts kundigen Vasari bei dessen Besuch in Mantua versicherte, er erkenne darin die Züge seiner eigenen Hand, da er ja selbst Antheil an Raffaels Werk gehabt habe [2].

Das Auftreten der Pest in Florenz veranlaßte auch Andrea del Sarto, die Stadt zu verlassen, und er wandte sich nach Luco in Mugello, wo er für das Nonnenkloster S. Piero eine ‚Heimsuchung' zu fertigen hatte [3]. Von den Arbeiten jener Zeit hat sich nur die im Pitti befindliche Pietà [4] erhalten, ein Werk, das sich in der Hauptgruppe an die Composition Fra Bartolommeo's anlehnt, aber von dem ernsten und religiösen Charakter derselben weit entfernt bleibt. Das Gebahren der um den Leichnam des Herrn Versammelten ist doch ein recht gekünsteltes, und durch Hinzufügung der beiden hinter der Hauptgruppe stehenden Apostelfürsten hat das Ganze einen theatralischen Zug erhalten. Auch entspricht das ohne Tiefe und Kraft der

---

[1] Jetzt im Pitti Nr. 265.

[2] Crowe und Cavalcaselle (IV, 2, S. 572) betonen sehr richtig, daß der malerische Vortrag Andrea's stets etwas Flottes habe, woher häufig der Eindruck der Leerheit bei seinen Oelbildern entstehe. Diese Technik macht sich denn auch bei der Copie in Neapel bemerklich, ‚die Schattentöne füllen vermöge ihrer zähen Beschaffenheit die Formen nicht genug aus, und den wenn auch treu nach Raffael copirten Gewandfarben geht die geschlossene Einheit des Originals ab'.

[3] Milanesi bei Vasari V, 71. [4] Pitti Nr. 307.

Schatten in hellen Tönen prahlende Colorit nicht dem Ernst und der Würde des Gegenstandes, der eine ganz andere Stimmung erforderte.

1524 finden wir Andrea wieder in Florenz und im Scalzo mit dem Bilde der Heimsuchung beschäftigt[1]. Damals entstanden auch jene im Pitti befindliche Madonna auf Wolken, von knieenden und stehenden Heiligen begleitet, ferner die jetzt dem Dome zu Pisa angehörigen fünf Einzelfiguren, welche den besten Arbeiten des Malers zuzurechnen sind. Im folgenden Jahre entwarf er über der Eingangsthür zum Kreuzgang der Serviten eine heilige Familie, unter dem Namen ‚Madonna del Sacco' bekannt: Maria, ein bloßes Modell, sitzt auf einer Marmorschwelle, das von ihrem Knie dem hl. Joseph zustrebende Kind haltend, welcher, auf einen Reisesack gelehnt, in einem Buche liest. Die gewandte Formsprache Andrea's hat in dieser Composition wohl ihren Höhepunkt erreicht, aber Geistesadel wird man darin nicht finden — ja Maria und das göttliche Kind sind leer an Ausdruck, keineswegs zart und anmuthig gebildet; das Ganze könnte vielmehr eine profane Gruppe des Alterthums darstellen, gelagert an der Halle eines Tempels. Gewisse michelangeleske Kraftfülle, leichtes Spiel der Linien und Breite des Vortrags kann man dem Werke allerdings nicht absprechen; vortheilhaft wirkt auch die Benützung des Raumes und die Plastik der Formen[2]. 1525 erhielt der Maler den Auftrag für Decoration der Balustrade an der Tribuna des Signorenpalastes.

Das letzte Wandbild im Scalzo war die Geburt des Johannes, von 1526 stammend[3]. Innerhalb elf Jahren hatte Andrea dort, zunächst im Wetteifer mit Franciabigio, eine rührige Thätigkeit entfaltet und sich als einen der ersten Techniker Italiens auf dem Gebiete der Frescomalerei bewährt.

Im Refectorium des Klosters S. Salvi, vor Porta della Croce, wurden von ihm schon früher einige Heiligenfiguren in Fresco entworfen, nämlich S. Giovanni Gualberto, Benedikt, Salvi, Bernardo degli Uberti, lebensgroß und in der Haltung an Fra Bartolommeo erinnernd; 1526—1527[4] malte er hier das große Abendmahl an der der Thür gegenüberliegenden Mauer. Für die Darstellung ist jener Moment gewählt, wo Christus das Brod in die Schüssel taucht, um den Verräther zu bezeichnen, also ein etwas späterer, als ihn Leonardo für seine erhabene Composition wählte. An langer Tafel sehen wir den Herrn mit den Jüngern, von denen je zwei die Schmalseiten innehaben. Der Scene fehlt das Geschlossene, den bildnißmäßigen Figuren jede feinere Charakteristik seelischer Affecte, trotz aller Wirklichkeit des Lebens;

[1] Milanesi bei Vasari V, 70.

[2] Die Originalskizze zu den Figuren der Madonna und Kind in der Albertina, die zum hl. Joseph im Louvre.

[3] Milanesi bei Vasari V, 71.

[4] Am 27. December 1527 machte Andrea auch sein Testament.

auch der Erlöser ist nur als Mann aus dem Volke gedacht[1]. Welcher Abstand von dem Geistesadel Leonardo's tritt uns aus dieser Lebenssphäre entgegen, in der Andrea's Gebilde athmen und sich bewegen! Auch das bunte Colorit ist dem Ernst des Gegenstandes abhold, und das helle, über die Versammlung ausgegossene Licht zerstört das Feierliche des Augenblicks, welches Leonardo so unvergleichlich durch abendliche Stimmung zu betonen wußte. Andrea hatte übrigens zu diesem Fresco eine Oelskizze entworfen, die sich jetzt in der Universitätsgalerie zu Oxford befindet.

Die letzten Jahre des Malers waren der Ausführung mehrerer Altarbilder gewidmet, worin neben zunehmender Lockerung der Composition und Verflüchtigung des Körperlichen große Handfertigkeit sich breit macht[2]. Vasari gedenkt einer sonst nirgends bestätigten Reise Andrea's nach Rom, hat aber nicht den Zeitpunkt derselben notirt; es dürfte sich also wohl schwerlich um einen längeren Aufenthalt, oder um Ausführung von Bestellungen gehandelt haben. Am 2. Februar 1529 wurde der Maler in die Compagnia di S. Sebastiano aufgenommen und starb an der Pest am 22. Januar 1531, verlassen von seiner Ehegattin, der er die Ruhe seines Lebens geopfert hatte[3].

Vasari bemerkt, Andrea habe ‚infiniti discepoli' gehabt, aber nicht alle seien in constanter Schulung gewesen, sondern manche hätten nur kürzere Zeit bei ihm gearbeitet[4]. An erster Stelle unter den Eleven nennt er den Jacopo da Pontormo. Dieser, geboren 1494, nicht, wie Vasari angibt, 1493, stammte aus der Familie der Carucci und wurde, nachdem er die Eltern verloren, von der in Pontormo ansäßigen Großmutter erzogen und dann in seinem 13. Jahre nach Florenz gebracht, wo er erst bei Albertinelli, dann bei Pier di Cosimo, und seit 1512 mit Andrea del Sarto arbeitete[5]. Daß er auch Leonardo's Unterricht genossen, ist nicht wahrscheinlich. Die Entwicklung des jungen Malers nahm einen raschen Fortschritt, so daß Andrea ihn aus Eifersucht nicht lange behalten zu haben scheint. An den Fresken aus dem Leben des Filippo Benizzi, in der Annunziata, sowie auch an anderen Werken seines Lehrers hat er sich bethätigt; als Decorationsmaler war er bei dem Schaugepränge zur Erhebung Leo's X. und später bei dem Einzug des Papstes

[1] Deutung der Figuren bei v. Reumont a. a. O. S. 164 ff., und bei H. Riegel, Darstellung des Abendmahls in der toscanischen Kunst (1869) S. 68 f.

[2] Vgl. die Beschreibung der in der Darstellung nicht eingereihten und späteren Bilder bei Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 578 ff. Chronologie des Lebens und der Werke bei Vasari V, 66 ss.

[3] Vasari V, 55: ‚standoli più lontana che poteva la moglie per timor della peste, si morì (dicono) che quasi nissuno se n' avide.'

[4] Vasari V, 56. [5] Milanesi bei Vasari VI, 245. 288, nota 1.

vielfach in Anspruch genommen. 1522 malte er den (jetzt untergegangenen) Passionscyklus im Kreuzgang der Certosa bei Florenz, der sich an Dürers Formgebung anlehnte. Sein bestes Werk dürfte das 1516 vollendete Fresco der Heimsuchung, in der Vorhalle der Annunziata, sein, in dem er mit Andrea del Sarto wetteifert. Die unruhige und figurenreiche Scene ist in eine Renaissancehalle verlegt, sie entbehrt aller ihr zukommenden Würde und prunkt nur mit üppigen Frauengestalten. In Jacopo's Andachtsbildern macht sich eine große Leere und hohler Manierismus geltend, wie die heilige Familie im Louvre und die Bilder in den Uffizien darthun. Später schloß er sich mehr an Michelangelo an, führte auch wohl Compositionen desselben aus. Am günstigsten präsentirt er sich als Bildnißmaler, wie die Mediceerportraits in den Uffizien und im Pitti [1], dasjenige seines Lehrers Andrea, in der Berliner Galerie, ein anderes im Louvre und zwei in der Londoner Nationalgalerie [2] darthun. Pontormo lebte bis 1557 und wurde am 2. Januar dieses Jahres in der Kirche der Annunziata beigesetzt.

Die virtuose Leichtigkeit in Oel und Fresco, wie sie in den späteren Werken Andrea's del Sarto sich breit macht, mußte auf seine Schüler eine verhängnißvolle Wirkung ausüben: Ernst und Würde des religiösen Vorwurfes, Strenge der Zeichnung, Gediegenheit des anatomischen Studiums verloren sich rasch, auch das Colorit büßte Frische und Harmonie ein, jener unruhigen, bunten und schillernden Flauheit Platz machend, wie sie den geistlosen Compositionen Vasari's, Bronzino's und anderer späterer Florentiner eigen wird. Es ist nicht unsere Aufgabe, die Phasen dieses traurigen Verfalls der Malerei zu schildern; wir wollen deshalb nur noch kurz des Rosso Fiorentino, eines anderen Zöglings Andrea's, gedenken. Sein Name war Giovanni Battista di Jacopo, er ist 1494 geboren und 1516 in die Innung aufgenommen worden; seines rothen Haares wegen wurde er ‚Rosso', von den Franzosen ‚maître roux' genannt. Im Vorhof der Serviten malte er 1517 die Himmelfahrt Mariä. 1524 ging er nach Rom, wurde von dort 1527 durch die Plünderung vertrieben und kam, nachdem er sich an verschiedenen Orten Italiens aufgehalten, 1530 nach Frankreich, wo er Anerkennung seiner manierirten, oberflächlichen Bilder fand, in denen er die michelangeleske Formsprache verwerthete. 1541 ist er in Frankreich gestorben.

Domenico Puligo (1492—1527) schloß sich zunächst nur Ridolfo Ghirlandajo an, später dem Andrea [3]. Die Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz besitzt von ihm eine 1525 gemalte Madonna, die sich in ihrer weichlichen Formgebung an letzteren anlehnt. Als Bildnißmaler scheint er seine Hauptthätigkeit entfaltet zu haben.

---

[1] Ippolito de' Medici. [2] Portrait eines Malteſers und eines Knaben.
[3] Vgl. Vasari IV, 461 ss.

Ridolfo Ghirlandajo.

Dieser am 4. Februar 1483 geborene Sohn Domenico's, welcher nach dem frühen Tode seines Vaters von seinem Oheim David Unterricht erhielt[1], gehört zu den Nachfolgern Fra Bartolommeo's, bei dem er, nach Vasari's Bericht, eine Zeitlang gelernt haben soll[2]. Die Hauptunterweisung verdankte er jedoch dem Pier di Cosimo und Granacci[3]. Unter dem Einfluß dieser Künstler malte er ein jetzt im Palazzo Antinori zu Florenz befindliches Bild des von den Frauen beklagten kreuztragenden Erlösers (ursprünglich in S. Gallo), von dem die Kirche S. Spirito eine Wiederholung besitzt. Neben Kenntniß der Natur und guter Vorbilder begegnen uns die derben Formen Granacci's, aber auch feinere, und der noble Zug älterer Florentiner. Das Colorit erinnert an Pier di Cosimo. Eine für das Kloster S. Jacopo di Ripoli gemalte, jetzt im Louvre befindliche Krönung Mariä, nebst sechs Heiligen, vom Jahre 1504, mit den von dunklem Roth beherrschten kühlen Tönen, zeigt, entgegen dem erstgenannten Bilde, etwas trockene und hagere Figuren. Bedeutender Fortschritt macht sich in den für S. Jacopo gemalten vier Heiligen bemerklich, welche nicht nur besser gezeichnet, wahrer in den Verhältnissen, energischer im Auftreten, sondern auch trefflich colorirt sind. Dieselbe Annäherung an den Meister von S. Marco wie in diesen Bildern, gepaart mit den Eigenthümlichkeiten des Granacci, finden wir in der nach S. Petersburg gekommenen Anbetung des göttlichen Kindes, mit S. Joseph, Hieronymus und Franciscus, nebst Engeln in der Luft, ein Bild, welches Vasari unter Ridolfo's Werken genau beschreibt. Die Glätte des Auftrags erinnert noch sehr an Granacci, während die Landschaft sich an Fra Bartolommeo und Raffael anlehnt. Innerhalb der Jahre 1504—1508 bildet sich Ridolfo immer mehr an seinen großen Vorbildern, dem Frate von S. Marco und Raffael, zum Meister aus: die Formgebung wird der Uebertreibungen Granacci's ledig, das plastische Ausprägen sicherer, die Landschaft zeichnet sich durch Frische und Sorgfalt im Detail aus. Eine Geburt Christi, im Berliner Museum[4], und dasselbe Motiv in der Esterhazygalerie zu Pest, letzteres mit elf Figuren, legen hiervon Zeugniß ab. Auch das schöne Frauenportrait im Pitti, von 1509, erhebt sich über die Leistungen Granacci's und Piero's,

---

[1] Vasari VI, 533. Die Genealogie der Familie bei Vasari III, 282. Das Geburtsjahr Ridolfo's betreffend siehe Bibliografia pratese, Prato 1844, p. 157, nota 1, und Descrizione della Catedrale di Prato, Prato 1846, p. 68, nota 1. Vasari VI, 547.

[2] Vgl. Vasari VI, 534. Dazu Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 382 ff.

[3] Crowe und Cavalcaselle erwähnen auch den Rosselli unter den Lehrern Ridolfo's, aber Vasari, der den letzteren persönlich kannte, schweigt darüber ganz; die Werke aus der Frühzeit Ridolfo's enthalten auch keinen Zug, der an Rosselli gemahnte.

[4] Berlin Nr. 91.

während das Staffelbild[1] im Oratorium des Bigallo, von 1515, an Kraft und Lebensausdruck sich den Werken Fra Bartolommeo's nähert.

Es scheint, daß Ridolfo mit seinem Freunde und Altersgenossen Raffael am Carton des Leonardo studirt habe. Aus diesen Studien erwuchs ein für ersteren sehr fruchtbringender Einfluß des talentvolleren Urbinaten[2], welcher, als er 1508 in Rom ankam, den jungen Ghirlandajo bei sich zu haben wünschte. Ridolfo wohnte damals noch bei seinem Oheim David, scheint aber eigenen Hausstand besessen zu haben und sehr anhänglich an die Heimat gewesen zu sein, so daß Raffaels Anerbieten verschmäht wurde. Aber auch in Florenz gelang es ihm bald, Anerkennung seines Strebens zu finden, wobei er außerdem, im Gegensatz zu Andrea del Sarto, als guter Hausvater sein Vermögen zu mehren verstand und, obgleich er eine zahlreiche Familie besaß, doch Landbesitz zu erwerben fortfuhr[3]. Zu seinen besten Werken gehört das Altarbild der Gürtelspende im Dome zu Prato, dessen Figuren sich durch schlanke Verhältnisse auszeichnen. In demselben Jahre malte er an die Decke der Kapelle im Stadthause eine Trinität, zwölf Apostelköpfe, die vier Evangelisten und eine Verkündigung. 1510 ward Ridolfo der Auftrag, für die Compagnia di S. Zanobi als Flügel zu Albertinelli's Verkündigungsbild zwei Motive aus dem Leben des Schutzheiligen darzustellen, welche sich jetzt in den Uffizien befinden[4]; es sind die Erweckung eines Kindes und das Wunder bei der Bestattung des Heiligen. Neben der Gediegenheit malerischer Technik, welche sich über die oft unkräftige Wirkung der Oelbilder Andrea's del Sarto erhebt, finden wir doch in den Köpfen des erstgenannten Bildes, welche sich zumeist dem Beschauer zuwenden, eine gewisse Leere und Apathie, trotz des an sich aufregenden Ereignisses; viel großartiger wirkt das Motiv der Bestattung: Die vier den Sarg tragenden Gestalten sind von hoher Noblesse

---

[1] Vasari VI, 538: ‚Dipinse nella chiesina della Misericordia in sulla piazza di San Giovanni, in una predella, tre bellissime storie della Nostra Donna, che paiono miniate.'

[2] Als Beweis für die Einwirkung Raffaels nennt Morelli (Die Werke ꝛc. S. 385) das in der Tribuna der Uffizien unter Orazio Alfani's Namen vorhandene Madonnenbild mit der hl. Elisabeth und dem kleinen Johannes (Nr. 1110), als dessen Autor ‚höchst wahrscheinlich' Ridolfo Ghirlandajo zu betrachten ist. Der Freundschaft Raffaels für Ghirlandajo gedenkt Vasari im Leben des ersteren (IV, 321) und im Leben des Ridolfo (VI, 534), wo er noch anführt, Raffael habe die Madonna für Siena (Belle Jardinière) von seinem Freunde vollenden lassen: ‚ed intanto fece un quadro, che si mandò in Siena, il quale nella partita di Raffaello rimase a Ridolfo, perch' egli finisse un panno azzurro che vi mancava' (Vasari IV, 328).

[3] Gaye, Carteggio I, 268.

[4] Nr. 1275. 1277. Vgl. Vasari VI, 536 ss. Derselbe berichtet, David, Ridolfo's Oheim, habe über diese Bilder eine besondere Freude empfunden: ‚E perchè queste opere furono fatte vivendo ancor David suo zio, n' aveva quel buon vecchio grandissimo contento, e ringraziava Dio d' esser tanto vivuto, che vedea la virtù di Domenico quasi risorgere in Ridolfo.'

der Erscheinung, das Colorit, in dem ein dunkles Roth vom Silbergrau sich abhebt, unterstützt den Eindruck vornehmer Würde. Zu den besten Arbeiten des Malers gehört auch die thronende Maria mit Heiligen in S. Pier Maggiore zu Pistoja.

Neben diesen Tafelmalereien sehen wir in der Werkstatt Ridolfo's, gemäß dem Grundsatz seines Vaters, keinen in das Bereich der Malerei fallenden Auftrag zu verschmähen, auch Bestellungen untergeordneten Ranges, wie Decoration von Kirchenfahnen, Geräth und Schmuck, Erledigung finden[1]. Vasari berichtet noch, der Maler habe viele Bilder nach England, Deutschland und Spanien gesendet[2].

Beim Einzug Leo's X. wurde auch Ghirlandajo vielfach beschäftigt, indem er Trachten und Fahnenschmuck für die Gilden lieferte, mit seinen Schülern die Ausschmückung des päpstlichen Quartiers in S. Maria Novella, wie des Mediceerpalastes, auch für die abendlichen Schauspiele eine gemalte Scenerie besorgte[3]. Später beschaffte er die Leichendecoration für Giuliano de' Medici, und war bei der 1518 treffenden Hochzeitsfeier des Herzogs Lorenzo de' Medici mit Franciabigio als Festordner thätig. Die Mediceer schätzten ihn wegen dieser Bereitwilligkeit, ihre Familienfeste zu verherrlichen, und zeichneten ihn mehrfach aus[4].

Ridolfo hat länger als andere Maler der Neigung jener Zeit widerstanden, das aufgehäufte Kapital edler Kunsttradition in Florenz durch leichtfertiges Arbeiten, wie es besonders der Schule Andrea's eigen ist, zu verschleudern. So finden wir auf der 1521 vollendeten Pietà in S. Agostino, zu Colle di Valdelsa, noch alle künstlerischen Vorzüge des Autors vertreten, abgesehen von der etwas schwächeren Farbenstimmung, während die Himmelfahrt Mariä, jetzt im Berliner Museum und kurz vor 1527 entstanden, doch schon eine gewisse Vernachlässigung der Technik erkennen läßt. Der aus dem Bilde herausschauende Apostelkopf findet sich übrigens bei Vasari als Bildniß Ridolfo's wieder. Der hl. Hieronymus und eine Verkündigung, in S. Girolamo zu Florenz, zeigen schon die unangenehme Glätte Bronzino's. Noch weniger befriedigt das heilige Abendmahl von 1543, ein Fresco im Refectorium der Angeli[5], in dem der Maler die Composition Andrea's zu S. Salvi nachgeahmt hat.

Aus den späteren Jahren Ridolfo's ist uns noch bekannt, daß er 1536, bei dem Einzug Kaiser Kals V., wiederum als Decorateur auftrat[6] und

---

[1] Vgl. Vasari IV, 462, im Leben des Domenico Puligo.

[2] Vasari IV, 462: ‚facendo Ridolfo lavorare quadri, tavole e tele, in pochi anni ne mandò una infinità in Inghilterra, nell' Allemagna ed in Ispagna.'

[3] Vasari VI, 542: ‚alcune prospettive di comedie.'

[4] Vgl. über die Thätigkeit des Malers für die Mediceer Vasari V, 195; VI, 86. 541 s.

[5] Vasari VI, 538. Bestellt vom Abte Don Andrea Doffi, welcher Mönch jenes Klosters gewesen war.

[6] Vgl. Vasari VI, 545; VIII, 257.

einen Triumphbogen herstellte. Aehnliche Thätigkeit veranlaßten die Hochzeit des Cosimo de' Medici, im Jahre 1539, und die Taufe des Prinzen Francesco, 1541. Im Alter litt er an der Gicht, ließ sich aber in der Sänfte umhertragen, um alle Arbeiten der Werkstatt übersehen zu können. Ridolfo's Tod erfolgte, nach den Urkunden des Libro de' Morti, am 6. Januar 1561. Er wurde in S. Maria Novella begraben.

An den schwächeren Werken Ridolfo's mag wohl sein Gehilfe Michele viel Antheil haben, ein früherer Schüler Lorenzo's di Credi. Vasari berichtet wenigstens, sie hätten manches zusammen ausgeführt [1] und den Gewinn halbirt. Der nahen Beziehungen wegen erhielt dieser Gehilfe den Namen Michele di Ridolfo.

Raffael.

In dem abgelegenen Bergstädtchen Urbino, das sich zu jenen Zeiten unter dem Regiment der Herzoge Federigo und Guidobaldo von Montefeltro einer nicht unbedeutenden humanistischen Kunstblüte rühmen durfte, ward im Frühling 1483 [2] Raffael als Sohn des Malers Giovanni Santi und dessen

[1] Vasari VI, 543: ‚si condussero a fare insieme l'opere a metà del guadagno.' Andere Schüler Ridolfo's waren: Baccio Getti, Antonio del Caraiolo, Mariano da Pescia, Toto del Nunziata. Ridolfo's Verhältnisse waren bis an seinen Tod günstige. Vasari berichtet, er habe glücklich gelebt, seine Töchter seien alle verheiratet worden, seine Söhne hätten als Kaufleute in Ferrara und in Frankreich ein gutes Auskommen gefunden.

[2] Vasari nennt den Charfreitag des Jahres 1483, ohne den Kalendertag anzugeben. Bembo's Grabschrift im Pantheon lautet: ‚Vixit annos 37 integer integros, quo die natus est, eo esse desiit VIII. Id. Aprilis 1520.' Im Codex Chigi (ed. Cugnoni, Roma 1881, p. 30) heißt es: ‚obiisse constat anno 1520 die VI. Aprilis eadem, qua natus erat septem supra triginta ante annos.' Der Charfreitag fiel aber im Jahre 1483 auf den 28. März, 1520 auf den 6. April. Nehmen wir Bembo's Grabschrift nach dem Wortlaut, so ist Raffael zweifellos am 6. April geboren. Immerhin bleibt auffallend, daß Vasari, welcher die Grabschrift kannte und auch nähere Umstände der Geburt wie des Todes (a ore tre di notte), dieselbe nicht wörtlich genommen hat. Der Kirchenkalender war damals, wie noch heute, in südlichen Ländern bevorzugt, und das Zusammentreffen des Geburtstages mit dem venerdi santo konnte diesen um so fester im Gedächtniß haften lassen. In Bembo's klassisches Epitaph paßte allerdings der Charfreitag nicht hinein, jener begnügte sich mit der allgemeinen Angabe: ‚quo die natus est, eo esse desiit.' So Milanesi, E. Müntz, Springer (Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I, 312 f.). Dagegen Thausing (Repert. III, 431), Woltmann und Wörmann (Malerei II, 625), Förster (Raphael I, 105) u. a. — Als Quellen und Literatur für das Leben Raffaels sind zu nennen: Paulus Jovius, Raphaelis Urbinatis Vita; aus Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana (ed. Mod. 1781, vol. IX, app. p. 291), abgedr. bei Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I, S. 302. Vasari, Vite IV, 311—416. Memorie di Raffaello da Urbino, Urbino 1800. Füßli, Ueber das Leben und die Werke Raphael Sanzio's, Zürich 1815. Braun, Raphael Sanzio's von Urbino Leben und Werke, Wiesbaden 1819. Fea, Notizie intorno Raffaello Sanzio da Ur-

erster Gattin, Magia, geboren. Schon am 7. October 1491 schied diese aus dem Leben, und ein halbes Jahr nach ihrem Tode führte Santi die zweite Frau, Bernardina Parte, ins Haus, deren Jugend sie schwerlich befähigte, für den jungen Raffael die Verantwortlichkeit einer Mutter zu fühlen. Diese zweite Ehe war nicht von langer Dauer. Im Sommer des Jahres 1494 erkrankte Santi, und da er sein Ende nahe fühlte, setzte er sein Testament auf, in dem er seiner Frau Bernardina ihre Mitgift nebst Antheil an dem Hause hinterließ, falls sie Wittwe bliebe, und, nachdem er auch für seine Schwester gesorgt, den Rest des Besitzes zwischen seinem Bruder, Don Bartolommeo, und seinem Sohne Raffael theilte. Ersterer wurde zum Vormund eingesetzt und Pietro Parte zum Vollstrecker des letzten Willens. Eine Bestimmung im Testament lautete, daß Bernardina in der Contrada del Monte leben und wohnen solle mit den anderen im Testament erwähnten Erben. Dies beweist, daß Raffael beim Tode seines Vaters in Urbino war und daß Vasari unrichtig annimmt, er sei schon bei Lebzeiten Giovanni's Perugino übergeben worden. Am 1. August 1494 war Santi gestorben. Derselbe hatte auch literarischen Zielen gehuldigt, und von ihm wird Raffael den ersten Unterricht empfangen haben, während er zugleich in die Elemente der Malerei eingeführt wurde. Es entsprach der Sitte jener Zeit, beides zu vereinigen. Als achtjähriger Knabe war Fra Bartolommeo dem Pier di Cosimo übergeben worden, und so mögen, obgleich Raffael beim Tode seines Vaters das elfte Lebensjahr erst um wenige Monate überschritten

---

bino etc., Roma 1822. Rehberg, Raphael Sanzio aus Urbino, München 1824. Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael, Paris 1824. Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi, Urbino 1829. Rumohr, Ueber Raphael und sein Verhältniß zu den Zeitgenossen, Berlin und Stettin 1831. Nagler, Raphael als Mensch und Künstler, München 1836. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839; derselbe, Raphael d'Urbin et son père G. S., édition refaite, corrigée et augmentée par l'auteur, revue et annotée par Paul Lacroix, Paris 1860. L. Muzzi, Notizie intorno al pittore Raffaello, Bologna 1842. Clément, Michelange, Léonard de Vinci, Raphael, Paris 1861; 5e éd. illustrée 1881; deutsche Ausgabe Leipzig 1870. Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino, Modena 1863. Wolzogen, Rafael Santi, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1865. Rio, Michelange et Raphael, Paris 1867. E. Förster, Raphael, Leipzig 1867—1868. Campori, Notizie e Documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello, Modena 1870. P. Gherardi, Della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, Urbino 1874. D. Farabulini, Saggio di nuovi studi su Raffaello d' Urbino, Roma 1875. A. Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., Leipzig 1883, 2 Bde. E. Müntz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881. Crowe & Cavalcaselle, Raphael, his life and works, London 1882; deutsche Ausgabe Leipzig 1883, 2 Bde. C. Ruland, The works of Raphael etc. as represented in the Raphael collection in the royal library at Windsor Castle 1876. Kleinere Spezialarbeiten von R. Kahl (Das venezianische Skizzenbuch, Leipzig 1882), Thode, Hettner, R. Förster und Pulszky.

hatte, doch viele in der Werkstatt erhaltene Eindrücke lebhaft genug gewesen sein, dem Gedächtniß noch jahrelang anzuhaften. Von den Bildern seines Vaters hat er nicht etwa Composition oder Umrisse copirt, sondern er hat ähnliche Formen in verklärter Bildung neu hervorgebracht und mit frischem Leben erfüllt. So hinterließ die Altartafel der Familie Buffi in S. Francesco zu Urbino auf ihn einen lebhaften Eindruck, welcher bis nach seiner Trennung von Perugino fortwirkte: Der Typus Gott Vaters auf Santi's Bilde kehrt in der ‚Erschaffung der Eva' des vaticanischen Bilderkreises zurück. Auch den aus den Altarbildern Santi's bekannten Engelsgestalten begegnet man in verschiedenen Compositionen einer späteren Epoche Raffaels. Allerdings ist anzunehmen, daß er die Zeichnungen seines Vaters erbte und den Altären, wo dessen Werke aufbewahrt wurden, in kindlicher Pietät manchen Besuch abstattete. Aber der in früher Jugend empfangene Unterricht und die Vererbung gewisser Anlagen, wie Originalität und Fülle des an sich einzigen Talentes, erklären noch nicht die Selbständigkeit, welche Raffael auch in äußeren Zügen Perugino gegenüber bewahrt hat. Schon in den frühesten authentischen Zeichnungen ist ihm eine andere Art der Strichführung, abweichende Form der Köpfe und Hände, wie des landschaftlichen Beiwerkes eigen, beharrt er niemals bei Nachahmung äußerer Manier, sondern weiß er fremde Elemente mit seiner Eigenart zu verschmelzen. Dies läßt schließen, daß sein Wesen schon bestimmte Form angenommen hatte, ehe er mit der großen Schule von Perugia in Verbindung trat. Diese Selbstentwicklung konnte Raffael in seiner Heimat finden, wo es zwar keine Lokalschule, aber einzelne Maler gab. Im April des Jahres 1495 war Timoteo Viti in seine Vaterstadt Urbino zurückgekehrt, und es ist wohl anzunehmen, daß der zwölfjährige Raffael sich dem 15 Jahre älteren Landsmanne angeschlossen und bei ihm die durch des Vaters Tod unterbrochenen Studien wieder aufgenommen habe, um so mehr, da Timoteo, mit dem Francia in herzlichen Beziehungen stand, einen lauteren Charakter besaß, auf den sich die gegenseitige Achtung und spätere Freundschaft zwischen Raffael und Francia zurückführen läßt[1]. Es spricht für die Annäherung Raffaels an Timoteo auch noch der Umstand, daß der frühere Gehilfe und Vertraute Giovanni Santi's, Evangelista Pian da Mileto, welcher das Testament als Zeuge unterschrieb und den künstlerischen Nachlaß regelte, später mit Timoteo Viti gemeinsam arbeitete. Letzterer war durchaus geeignet, Raffael zu unterweisen, ohne dessen Entwicklungsgang zu stören und ihm Schulfesseln anzulegen[2]. Allerdings darf man dem Timoteo nicht Bilder zumuthen wie die thronende Madonna in Berlin[3], oder den malenden hl. Lucas in der römischen Akademie. Morelli bemerkt überdies nicht mit Unrecht, es sei in Timoteo's frühen Werken etwas vorhanden, das

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 343. Dazu Springer im Repert. IV, 374—388.
[2] Springer a. a. O. S. 58 f. [3] Berlin Nr. 120.

an Raffael gemahne, nicht nur der Auffassung nach, sondern auch im Gesichtsoval, in der Form der Hände, Füße, der Art, die Falten zu legen. Wir erkennen dies recht deutlich z. B. an der Figur des hl. Vitalis in der Brera, welche Veranlassung gab, das Bild Raffael zuzuschreiben.

Es ist nicht mehr festzustellen, wie weit die Ausbildung Raffaels vorgeschritten war, als er in das Atelier Perugino's eintrat, denn die jener Epoche zugewiesenen Skizzen entbehren aller Glaubwürdigkeit. Dagegen läßt sich vermuthen, welche Objecte der Malerei ihm in Perugia Anregung boten. Die Fresken im Cambio waren schon vollendet; sein Meister hatte damals an Aufträgen erhalten: für S. Lorenzo die Krönung Mariä, für S. Francesco die Kreuzigung und für Vallombrosa die Himmelfahrt Mariä. Raffael hat dieselben Objecte in seinen frühesten Werken zur Darstellung gebracht. Für nahe Beziehungen zwischen Meister und Schüler sprechen auch jene Blätter, welche Skizzen von beiden enthalten, spricht die Ausführung peruginesker Entwürfe[1] durch Raffael, wie sie besonders im Feingefühl für den Umriß, in größerer Anmuth und Lebensfülle die Hand des Urbinaten kundthun. Dagegen wäre es falsch, dieselbe in gewissen Bildern Perugino's von größerer malerischer Vollendung erkennen zu wollen, denn es waren auch noch andere junge und gut geschulte Kräfte, wie lo Spagna oder Eusebio im Atelier, abgesehen davon, daß der Meister selbst über eine gediegene Technik verfügen konnte.

Im Jahre 1502 siedelte Perugino zu längerem Aufenthalt nach Florenz über, wo er ein Atelier besaß und auf größere Thätigkeit hoffen durfte, da bessere Meister selten wurden[2], kam aber auch vorübergehend nach Siena und Perugia. Ob Raffael den Meister nach Florenz begleitete, oder neben Pinturicchio zurückblieb, läßt sich nicht ermitteln. Uebrigens besuchte er 1504 seine Vaterstadt Urbino, wo er den Verkehr mit Timoteo Viti erneute, und im Herbst desselben Jahres finden wir ihn in Florenz, nachdem er vorher noch Siena aufgesucht, wo Pinturicchio an den Fresken der Libreria thätig war. Mit einem Empfehlungsbrief der Herzogin Giovanna von Montefeltro an den Gonfaloniere ausgestattet[3], trat Raffael in die Hauptstadt Toscana's und das dortige Kunstleben ein, dessen mächtiger Strom ihn langsam und friedlich der umbrischen Weise und dem Einfluß Perugino's entrückte. Dieser stufenweise Proceß wird uns aus den ersten sicheren Arbeiten des jugendlichen Malers anschaulich. Für den oberflächlichen Beurtheiler mag selbst die Behauptung zutreffen, daß sich die damaligen Werke Raffaels von denen seines Lehrers kaum unterscheiden. Noch die ‚Grablegung', vom Jahre 1507, zeigt

[1] Näheres bei Springer S. 59 f.

[2] Wir erfahren dies aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Mantua mit ihrem Geschäftsträger in Florenz (Giornale d'erud. artistica II, 73 ss.). In Florenz wohnte auch die Gattin Perugino's, Clara Fancelli.

[3] Datirt vom 1. October 1504.

liebevolle Achtung des Künstlers vor der Tradition; prüft man aber das Einzelne, so finden wir das Walten des Genius nicht nur in größerer Lebensfülle bis zu den nebensächlichen Personen der Darstellung, in der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, im Wohlklang der Formen, auch der Umriß zeigt im Betonen der Linie das Feingefühl der Hand. Größere Freiheit von älteren Mustern zeigt sich besonders in den Predellenbildern, während das Hauptmotiv noch an der Tradition der Schule festhält.

An der Familie der Vitelli, welche in Città di Castello sich zu politischer Macht emporgeschwungen hatten, fand Raffael einen Gönner. Vasari nennt drei Bilder, für Kirchen dieser Stadt gemalt. Unter der für S. Agostino bestellten Tafel ist wohl jene des hl. Nicolaus von Tolentino zu verstehen, welche bis 1789 hier aufbewahrt worden ist, dann auf Befehl Pius' VI. in Stücke zerlegt wurde, die spurlos verschwunden sind. Nur aus den Skizzen in Lille und Oxford können wir uns annähernd eine Vorstellung davon machen. Der Heilige, mit Kreuz und Buch in den Händen, steht als Sieger über dem niedergeworfenen Teufel; ihm zur Seite zwei Engel. Im oberen Theil des Bildes: Christus, Maria und Augustin, Halbfiguren, jede eine Krone über S. Nicolaus haltend. Es sind nur Studien nach dem Modell, aber mit besonderer Feinheit und Grazie der Bewegung, ja schon mit recht lebhaftem Ausdruck entworfen[1]. Lanzi bemerkt, der Stil des Bildes sei peruginesk, die Composition aber nicht die gebräuchliche gewesen. Augenscheinlich wollte Raffael hier freierer historischer Auffassung Bahn machen, denn die Anlage ist eine im Gegensatz zu den übrigen Jugendwerken immerhin großartige zu nennen.

Das zweite Bild, eine Kreuzigung für S. Domenico, befindet sich jetzt in Dudley House zu London. Wir sehen hier neben der etwas hageren Gestalt des Erlösers zwei das Blut in Kelchen auffangende Engel, ferner Maria, Johannes und die knieenden hll. Hieronymus und Magdalena. Raffael lehnt sich dabei, im Gegensatz zur Composition des hl. Nicolaus, ganz an das Schema seines Lehrers an, zeigt aber eine größere Wahrheit im Ausdruck des Schmerzes.

---

[1] Abbild. bei Springer S. 65. Zuerst beschrieben von Lanzi (II, 45, ed. di Pisa, 1815). Derselbe bemerkt: ‚Udii in Città di Castello che in età di diciasette anni dipingesse il quadro di S. Niccola da Tolentino agli Eremitani. Lo stile fu peruginesco, ma la composizione non fu la usata di quel tempo, un trono di N. D. con de' Santi ritti all' intorno. Quivi rappresentò il Beato, a cui N. Signora e S. Agostino velati in parte da una nuvola cingono le tempie d' una corona: due angioli ha a man destra, e due a sinistra leggiadri e in mosse diverse con cartelle variamente piegate, ove leggonsi alcuni motti in lode del S. Eremitano: al di sopra è il Padre Eterno fra una gloria pur di angioli maestosissimo. Gli attori sono come in un tempio, i cui pilastri van fregiati di minuti lavori alla mantegnesca, e nelle pieghe de' vestimenti rimane in parte l' antico gusto, in parte è corretto, così nel demonio, che giace sotto i piedi del Santo, è tolta quella capricciosa deformità che vi poneano gli antichi.'

Die im Jahre 1504 vollendete schöne Tafel des ‚Sposalizio' war für S. Francesco bestimmt, wo sie bis 1798 auf einem Altar verblieben ist; von den Franzosen entführt, kam sie zuletzt in die Brera. Perugino's Composition[1], gemalt zur Zeit, als Raffael in dessen Atelier war, diente zum Vorbild, nur hat der Geist des jungen Künstlers alles zarter und lieblicher gestaltet. Auf beiden Tafeln vollzieht sich die Handlung im Freien, während im Hintergrunde ein zierlicher Renaissancetempel emporsteigt. Die Mitte des Vordergrundes nimmt der das heilige Paar verbindende Priester ein; zu seiner Rechten Maria, ihre Hand dem Ringe Josephs darbietend, welcher demüthig mit dem blühenden Stabe sich nähert. Hinter Maria eine Frauengruppe, hinter Joseph die betrübten Freier, deren vorderster seinen Stab zerbricht.

Raffael hat mit Verständniß für die höhere Würde der Jungfrau ihr den Platz zur Rechten des Priesters gegeben, abweichend von Perugino, er hat die bei letzterem ziemlich steife und schematische Gruppe flüssig und anmuthig gestaltet, insbesondere dem Priester durch Neigen des Körpers, durch geschmackvollere Armstellung und gefühlvollen Ausdruck Leben eingeflößt. Er hat sich bemüht, in dem heiligen Paare den Charakter der Demuth, Reinheit, der Hingabe an den göttlichen Willen auszuprägen und auch die feingezeichneten Hände an dieser Sprache theilnehmen lassen. Leicht ordnen sich ferner bei Raffael die beiden Gruppen, natürlich spricht sich die Enttäuschung der Freier aus! Selbst der Tempel im Hintergrunde ist reicher gebildet, und die weibliche vorderste Figur findet sich überhaupt nicht im Schema Perugino's, sondern ist Raffaels völliges Eigenthum.

Dasselbe Verhältniß beider Maler zeigt sich auch in den Motiven der ‚Krönung Mariä'. Perugino hatte den Gegenstand für S. Francesco bei Perugia behandelt und Raffael denselben im Auftrage der Maddalena degli Oddi für die Franziskanerkirche der Stadt. Da zunächst die Himmelfahrt Mariä beschlossen war[2], finden wir die Apostel um den Sarkophag vereinigt, aus welchem Lilien hervorwachsen. Raffael hat auch hier das Schema seines Lehrers mit einem höheren Lebensquell aufgefrischt, indem er die Apostel in gefälliger Weise um das schräg den Vordergrund durchsetzende, nach hinten sich verkürzende Grab ordnete. Den Mittelpunkt der Gruppe nimmt der jugendliche Thomas ein, mit dem Gürtel Mariä auf den Händen, ihm zur Seite stehen die Apostelfürsten, dem Beschauer zunächst Jacobus und Johannes, den Blick nach oben richtend, wodurch beide Theile der Composition in Zusammenhang treten. Die obere Gruppe zeigt den jugendlichen Erlöser, welcher Maria die Krone aufsetzt; vier sehr liebliche Engel mit Instrumenten

[1] Jetzt im Museum zu Caen.

[2] Die ursprüngliche Anlage zeigt der Entwurf in Pest. Vgl. v. Pulszky, Raffael in der Ungar. Reichsgalerie, Budapest 1882.

assistiren, zwei kleinere schauen aus den Falten der Gewänder hervor. Die dazugehörige Predella gehört, wie das Bild selbst, der vaticanischen Galerie an. Wir sehen hier drei Motive: Verkündigung, Anbetung der Könige[1] und Darstellung im Tempel, von denen das mittlere die Anlehnung an toscanische Vorbilder erkennen läßt.

1505 begann Raffael das Fresco von S. Severo in Perugia, jene Composition, die schon ganz unter dem Einfluß toscanischer Richtung steht und das umbrische Element nur noch in Einzelheiten erkennen läßt. Die Mitte des Bildes nimmt der Weltenrichter ein, beide Hände erhebend, über ihm die Taube und Gott Vater (jetzt zerstört). Vier Engel stehen anbetend zur Seite. In einem nach vorn sich öffnenden Halbkreise sitzen, etwas tiefer als Christus, auf Wolken je drei Heilige des Camaldulenserordens. Raffael nahm als Vorbild dieser Composition die obere Gruppe aus dem Weltgericht Fra Bartolommeo's zu Florenz. Insbesondere ahmte er den stattlichen Faltenwurf nach, welcher sich vom linken Arme Christi über den unteren Theil der Figur hinzieht. Das edle Werk in seiner feierlichen Größe und Ruhe trägt durchaus jenen Charakter historischer Kunst an sich, wie ihn Giotto begründete und Ghirlandajo wieder zum Leben erweckte, dessen Krönung Mariä, im Chor von S. Maria Novella, dem Letzten Gericht Fra Bartolommeo's voraufging. Es setzt dieses Werk die Einbürgerung Raffaels in Florenz und längere Studien daselbst nothwendig voraus, denn das ganze Motiv war nach räumlicher Disposition und architektonischer Gesetzmäßigkeit der umbrischen Malerei durchaus fremd[2]. Aber auch jetzt noch blieb der junge Meister mit Perugino in einiger Verbindung. 1505 malte er für das Kloster S. Antonio in Perugia die thronende Madonna[3], mit dem segnenden bekleideten Jesusknaben und Johannes, den hll. Katharina, Petrus, links vom Throne; rechts Dorothea und Paulus. Im Tympanon der segnende Gott Vater zwischen zwei Engeln. Während in dieser oberen Gruppe sich das ältere Schema ankündigt, verräth sich bei den unteren Figuren die Einwirkung der Florentiner, besonders Leonardo's und Fra Bartolommeo's. Die Predella enthält fünf Motive: die hll. Franciscus und Antonius; Christus am Oelberg; die Kreuztragung; Klage um den Leichnam Jesu. Die Kreuztragung ist eine in drei Partien zerlegbare übersichtliche Composition, die alle wesentlichen Momente des Gegenstandes entfaltet. Für die Gruppe der heiligen Frauen hat Raffael sich an das Vorbild Perugino's gehalten. Wie groß seine Pietät für das-

[1] Federzeichnung im Museum zu Stockholm, zur Präsentatio in Oxford.

[2] Das sehr zerstörte Werk ist durch Consoni übermalt und von J. Keller gestochen worden.

[3] Die Haupttafel und das Tympanon im Depot der Nationalgalerie zu London. Gestochen von A. Juvara. Federzeichnung in der Albertina. Die Staffelbilder in England zerstreut. Abbild. der Kreuztragung bei Springer, Fig. 27, nach der Copie einer Handzeichnung in Florenz.

selbe gewesen, obgleich die imponirende Würde der Florentiner ihn mächtig anzog, beweist das mit 1507 bezeichnete Werk einer thronenden Madonna für die Cappella Ansidei bei den Serviten in Perugia, wo Raffael in Disposition und Raumeintheilung augenscheinlich hinter dem Vorbilde seines Lehrers zurückbleibt. 1764 wurde diese Tafel[1] nach England verkauft und befindet sich jetzt im Schloß Blenheim bei Oxford, dem Sitz des Herzogs von Marlborough.

Raffaels Thätigkeit beschränkte sich damals vornehmlich auf Tafelmalerei, welche durch das Anlegen von Privatsammlungen Förderung erhielt. Madonnen und heilige Familien in freierem Gruppenbau nach dem Vorbilde Leonardo's darzustellen war das hauptsächliche Ziel seiner Florentiner Studienjahre: hier hat die Phantasie des Malers sich von den Schultypen frei gemacht, aber auch auf Kosten des höheren Inhaltes leicht verletzlicher Ideale eine Richtung zum Sinnlichen hin genommen, welche diese Bilder aus der Sphäre der Andacht löst und sie in das Reich des Genrehaften verbannt. Das der Natur abgelauschte, rein natürliche Element in den Beziehungen zwischen Mutter und Kind hat alle zarte Gottesminne der umbrischen Kunst verdrängt. ‚Raffael', bemerkt Springer[2], ‚löste die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob sie aus dem besonderen Glaubenskreise zu allgemein menschlicher Bedeutung empor. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltsam.' ‚Für diese menschliche Auffassung des Marienbildes — mancher wird sie vielleicht auch die profane Auffassung nennen — besaß Raffael in der Florentiner Kunst mannigfache Vorgänger. Dem Beispiele Donatello's und anderer Plastiker folgend, haben auch schon die Filippo und Filippino Lippi, Botticelli und Verrochio die fröhlich liebende, jugendlich schöne Mutter in das Leben gerufen.' ‚Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch Anbetung des Christuskindes durch die Madonna, welche mit gefalteten Händen vor demselben kniet, oder von Engeln sich dasselbe reichen läßt. Die alte Tradition wirft auf ihre Darstellungen häufig einen, wenn auch leichten Schatten, bei aller frischen Lebendigkeit, während bei Raffael die neue Auffassung ganz ungetrübt und ungehemmt herrscht.' Es ist dies jedoch nicht bei allen Madonnenbildern gleichmäßig der Fall, daß sie sich von dem erhabenen Ideal der Jungfrau und Gottesmutter in ihrer übermenschlichen Würde völlig lossagen und in die Sphäre rein irdischer Gefühlsstimmung herabsinken: Die Madonna del Granduca[3] enthält noch viel der jungfräulichen Hoheit, welche die ältere, von christlichen Vorstellungen durchdrungene Kunst auszuprägen suchte. Ihren Namen trägt sie deshalb, weil sie sich im Besitze des Großherzogs von Toscana befand. In der ganzen Haltung der Jungfrau, mit den gesenkten Augen, spricht sich Demuth und ein Zug von Innerlichkeit aus,

[1] Gestochen von L. Gruner. [2] Raffael und Michelangelo I, 82.
[3] Im Pitti. Gestochen von Morghen.

der noch dem Quattrocento angehört. Die Formgebung des Kindes aber ist zu materiell. Die Madonna des Lord Cowper in Panshanger zeigt dieselbe Leichtigkeit in der Pinselführung: Maria sitzt hier im Grünen auf einer Steinbank und wird von dem auf ihrem Schoß stehenden Kinde umhalst, welches zugleich den Beschauer anblickt. Dieses Motiv der Mutterfreude kehrt in Raffaels Zeichnungen vielfach variirend zurück, so in den Entwürfen zu Oxford und in der Albertina. Maria lesend, ist ein nicht minder häufig auftretendes Object, an dem die Phantasie des Malers in immer wechselndem Spiel sich ersättigt. So das Rundbild der Madonna Connestabile in S. Petersburg, welches noch unter dem Einfluß umbrischer Malerschule entstanden zu sein scheint: Maria, aufrecht stehend, nur im Oberkörper sichtbar, hat das Haupt im Mantel verhüllt und stützt das Kind mit der linken Hand, während die rechte das Gebetbuch hält, in welches Jesus andächtig hineinschaut[1]. Das Colorit ist zart verschmolzen, ohne starke Gegensätze wirksam. Derartige Blätter der betenden Jungfrau finden sich in Oxford, Lille und in der Albertina[2]. Die dort bewahrte, sehr lebendig entworfene Skizze zeigt das Motiv nach rein genrehafter Seite hin. Die Madonna aus dem Hause Orleans, jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale, ist ein zierliches Bild, mit dünnem Farbenkörper und wenig Schatten. Maria sitzt hier in einem Zimmer und hält das in ganzer Nacktheit sich präsentirende Kind, ähnlich wie auf dem Bilde des Lord Cowper. Die Madonna aus dem Hause Tempi, der Münchener Pinakothek angehörig[3], zeigt den innig sich anschmiegenden Knaben, Wange an Wange mit der Mutter, während er den Blick nach außen wendet. Von höheren Beziehungen des göttlichen Sohnes zu einer solchen Mutter kann man hier nichts mehr finden. Wie Springer sehr richtig bemerkt, ist von diesem Bilde rein menschlichen Mutterglückes zur Madonna del Granduca ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die mit 1508 signirte Madonna Niccolini, im Besitz des Lord Cowper, zeigt Maria, dem Ungestüm des Kindes wehrend, das hier mit einem freien, selbständigen Wesen auftritt. Damit verwandt ist die Madonna aus dem Hause Colonna, jetzt in Berlin. Auch hier sind die Bewegungen sehr frei, die Körper voll entwickelt. Das Christkind präsentirt sich selbständiger, indem es, das Gewand der Mutter fassend, zum Aufstehen sich anschickt. Sie selbst legt das Buch, in dem sie gelesen, zur Seite. Die Bridgewater Madonna, im Besitz des Lord Ellesmere[4], gibt dem Motive noch größere Freiheit.

Eine andere Gruppe von Madonnenbildern gesellt den kleinen Johannes zum Spiel mit dem Christuskinde. Es gestattet dieses Motiv einen kunst-

---

[1] Entwurf im Kupferstichkabinet zu Berlin. [2] Abbild. bei Springer I, 90.
[3] Skizzen in Chatsworth und der Albertina. Stich von L. Raab.
[4] Stiche von Anderloni und Lecomte. Studien in Florenz und im Louvre.

volleren Gruppenbau, und hier prägen sich auch die Wechselbeziehungen zwischen Plastik und Malerei aus. Zu den Füßen der Jungfrau stehen oder knieen beide Kinder, so eine Basis für die Composition bildend, welche in der sitzenden Gestalt Mariä sich zuspitzt. Dreimal behandelte Raffael die Scene im Freien. Es gehören hierher die Madonna mit dem Stieglitz, in den Uffizien (Tribuna), die Schöne Gärtnerin, im Louvre, und die Madonna in Wien; letzteres Bild mag wohl das ältere sein. Raffael hat dieses Motiv in zahlreichen Studien und Skizzen sorgsam durchgearbeitet, wovon die Albertina drei Blätter aufzuweisen hat. Die Madonna del Cardellino, von Vasari zu früh angesetzt, zeigt die Jungfrau auf einem Stein in freundlicher Landschaft, mit einem Buch in der Rechten, in dem sie jedoch nicht mehr liest[1]. Ihr Auge ist auf Johannes gerichtet, welcher dem Christkinde einen Stieglitz darbietet. Die beiden Motive des Buchhaltens und des Spieles der Kinder sind hier verschmolzen, worüber besonders die Skizzen in Oxford Belehrung geben[2]. Die Schöne Gärtnerin, im Louvre[3], einst im Besitz Franz' I., ist vermuthlich jenes Bild, auf dem Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel vollendete, der allerdings in seiner wenig anschmiegenden Aufbauschung den Eindruck späterer Zuthat macht und die Conturen der schlanken Gestalt beeinträchtigt. Auch dieses Motiv ist von Raffael erst nach manchen Wandlungen auf die Leinwand gebracht worden. Das sich in völliger Nacktheit präsentirende Christuskind, von dem knieenden Johannes verehrt, zeigt ruhige Haltung, wie denn überhaupt hier ein religiöser Ton anklingt.

Das Motiv variirt in der unvollendeten Madonna Esterhazy, der Galerie zu Pest angehörig[4]. Das auf einem Stein ruhende Kind wird hier von der Mutter gestützt, während beide sich dem eine Schriftrolle mit dem Agnus Dei entfaltenden Johannes zuwenden.

In der Madonna mit dem Palmbaum, der Bridgewater Galerie Lord Ellesmere's einverleibt, tritt an Stelle des Johannesknaben S. Joseph, welcher dem Kinde einen Blumenstrauß darbietet[5]. Das Colorit zeigt starke Contraste und ausnahmsweis schillernde Farben im Gewande Mariä.

Einen etwas künstlichen Aufbau der Gruppe bietet das kleine Bild der Galerie in Madrid, die Madonna mit dem Lamme[6], ein auch von Leonardo behandeltes unzartes Motiv. Das Kind bemüht sich, ein Lamm zu besteigen und wird dabei von Maria gestützt; hinter ihr S. Joseph, auf den Stab gelehnt und zur Gruppe herabschauend. Die Münchener Heilige Familie aus dem Hause Canigiani offenbart noch strengeren architektonischen Bau, welcher nach Beseitigung der kleinen schwebenden Engel um

[1] Stiche von R. Morghen und A. Krüger.
[2] Abbild. bei Springer Fig. 40. [3] Stich von Desnoyers.
[4] Stich von Leybold. [5] Stiche von Rousselet und Martinet.
[6] Stiche von Garavaglia und Lapi.

so mehr hervorgetreten ist. Sie entstand in der letzten Zeit von Raffaels Florentiner Epoche und verräth, wie das Bild in Madrid, den Einfluß Fra Bartolommeo's, dessen großartige Compositionen ihren Eindruck nicht verfehlen konnten. Beide Künstler waren zu hoch entwickelt, um specielles Schulverhältniß des jüngeren annehmen zu können, aber ein Austausch von Qualitäten fand sicher statt, der ihnen zu gute kam, insbesondere aber Raffael zur Vertiefung der Idee, zu nobler Einfachheit im Fall der Gewänder und zur kühneren Behandlung von Licht und Schatten hinleitete. Erst in den römischen Arbeiten desselben zeigt sich die Entfaltung des Besten in seiner Natur, wozu der Meister von S. Marco ihm den Pfad gewiesen. Nachdem er in dem Fresco zu Perugia und in der Madonna del Baldacchino den Compositionsprincipien und der ernsten Stimmung Fra Bartolommeo's Huldigung dargebracht, läßt er diese in den Historienbildern des Vatican immer mehr zur Geltung kommen.

Die Madonna del Baldacchino, von Raffael für jenen Florentiner Namens Dei gemalt, aber unvollendet bei seiner Abreise nach Rom zurückgelassen, befindet sich jetzt im Pitti. Es ist ein stattliches Bild, das wohl noch im Atelier nöthige Ergänzung gefunden haben mag. Die beiden flatternden Engel zu Seiten des Baldachins passen aber nicht zur würdevollen Ruhe des Ganzen und wurden von einem Schüler nach dem Fresco in S. Maria della Pace (Rom) hinzugefügt. Der Anordnung nach schließt sich die Composition ganz denen des Frate an, auch die Heiligen, besonders Petrus, sind in dessen Geiste erfunden, nur das wenig ideale Christkind und die in völliger Nacktheit sich präsentirenden kleinen Engel im Vordergrund sind echt raffaelisch gedacht.

Der frühen Zeit gehören an: ein hl. Sebastian in der Galerie zu Bergamo, das Brustbild des Eccehomo in Brescia, auch die zierlichen im Louvre befindlichen Tafeln des hl. Michael und des hl. Georg, obwohl sie im Auftrag der Farbe ganz andere Technik verrathen. S. Michael, in goldener Rüstung sich herabschwingend, erhebt das Schwert und das mit einem Kreuz bewehrte Schild gegen den höllischen Drachen. Im Hintergrunde eine brennende Stadt. Der Farbenkörper erscheint hier nur dünn, lasurartig, während die Tafel des hl. Georg eine verschmolzene Oberfläche besitzt. Raffael wiederholte das letztere Motiv für den Herzog von Urbino, indes mit der Variation, daß der Heilige nicht, wie dort, mit dem Schwerte kämpft, nachdem die Lanze zerbrochen, sondern im ersten Ansturm das Ungeheuer an den Boden spießt. Auf dem Schulterriemen des weißen Pferdes der Name Raffael. Die Zeichnung des Thieres auf der jetzt in S. Petersburg befindlichen Tafel[1] ist kühner und sorgfältiger, als auf dem älteren

[1] Gestochen von Vorstermann. Federzeichnung in den Uffizien, Varianten in Oxford. Abbild. bei Springer Fig. 43.

Werke im Louvre, auch die Landschaft zeigt Fortschritte. Man könnte übrigens annehmen, das Relief Donatello's an der Statue des hl. Georg in Or S. Michele habe als Vorbild zur Composition gedient, denn sie gleichen sich auffallend. Während der letzten Zeit des Aufenthaltes in Florenz mag jene Halbfigur der heiligen Martyrin Katharina entstanden sein, welche die englische Nationalgalerie besitzt, und wozu der Carton sich im Louvre befindet. Die Heilige, von etwas üppiger Gestalt, hat sich mit dem linken Arm auf das Rad gestützt, indem sie das Haupt nach rechts hin dem Himmel zuwendet und die Rechte auf die Brust legt[1]. Besondere Inspiration spricht sich in der Figur aber nicht aus, im Gegentheil verräth die allzu bequeme Stellung nichts von der geistigen Regsamkeit jener schlagfertigen Siegerin über die alexandrinischen Philosophen.

In den Portraits jener florentinischen Epoche finden wir die Anlehnung an das Vorbild Leonardo's vielleicht noch mehr ausgeprägt, als bei den Madonnen. Durch Einfachheit und gewisse Befangenheit charakterisiren sich die Bildnisse des Agnolo und der Maddalena Doni, indem auch noch ein röthlicher, glatter Farbenton auffällig wird. Der Maler hat augenscheinlich nicht versucht, die an sich wenig idealen Köpfe zu beleben, ihnen den glücklichsten Moment abzulauschen. Nüchtern schaut Agnolo in die Welt; auch Maddalena, mit übereinandergelegten Armen — jene bei Leonardo übliche Position — ein Bild materieller Behaglichkeit und Sättigung, vermag höheres Interesse an ihrer Existenz nicht zu wecken. Die sogenannte ‚Donna gravida' im Pitti[2] ist, ebenso wie das Portrait der Unbekannten in den Uffizien[3], nur aus stilistischen Gründen Raffael zuerkannt worden. Letzteres fesselt uns durch vornehme Einfachheit und Ruhe; besonders trefflich sind die Hände charakterisirt.

Der Einfluß des Humanismus auf die Malerei hatte gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts schon einige Bedeutung gewonnen. Fabeln aus Lucian und anderen Autoren, Motive antiker Geschichten und Mythen werden durch Träger jener neuen Bildung den Künstlern vermittelt. Allegorische Darstellungen aus solchem Ideenkreise erfreuten sich auch des Beifalls reicher Gemäldesammler, und hauptsächlich in Oberitalien war der Kupferstich nach Mantegna's Vorgang bestrebt, auch die unklarsten und tiefsinnigsten Objecte des nüchternen Classicismus zu verbreiten. Dieser Strömung mag Raffaels kleines Bild, der Traum des Ritters, sein Dasein verdanken[4]. Der gewappnete Jüngling ruht, auf den Schild gelehnt, unter einem Lorbeerbaume in für den festen Schlaf etwas künstlicher und unbequemer Position. Zu Häupten erblickt man eine weibliche Figur, Schwert und Buch dem Träumer

---

[1] Gestochen von Desnoyers. Skizzen in Oxford und Chatsworth.
[2] Nr. 229. [3] Tribuna Nr. 1220.
[4] Stich von Gruner. Studie in Weimar.

darbietend, zu den Füßen eine andere, mit Myrthenzweig. Es möchte damit wohl einerseits Kriegsruhm und Wissenschaft, andererseits die Minne, schwerlich aber die Situation des Hercules am Scheidewege zu verstehen sein. Das Bild gehört der Londoner Galerie an, welche auch die Federzeichnung dazu besitzt.

Raffael hatte von Florenz aus mehrfach Reisen unternommen, so, nach Vasari, um für den Herzog von Urbino zwei kleine Madonnenbilder und einen Christus am Oelberg auszuführen; 1507 wiederholte er in eigener Angelegenheit den Besuch und hielt sich länger in Perugia auf, um jene von Atalante Baglioni früher bestellte Tafel der Grablegung zu vollenden. Den Entwurf dazu hatte er in Florenz gemacht; nach mancherlei Vorbereitungen und Variationen erst war jenes Motiv für die Farbe reif geworden. Das Bild gehört jetzt der Galerie Borghese in Rom an[1].

Die ersten Gedanken Raffaels bewegen sich noch im Rahmen seiner älteren Compositionsweise; von den Zeichnungen dürfte jene sorgsam schattirte der Hauptgruppe im Louvre neben der zu Oxford am wichtigsten sein, letztere das ganze Motiv umfassend. Charakteristisch ist beiden die wenig ideale Auffassung: Das Haupt des Herrn ruht auf dem Knie der Mutter, welche ohnmächtig zurückgesunken ist und von Frauen gestützt wird; den Unterkörper umarmt Magdalena. Aber wieviel edler und höher hat Fra Bartolommeo die Pietà, das ergreifendste Object christlicher Kunst angeschaut! Keine Ohnmacht Mariä, sondern liebevollste Sorge der auch nach dem Tode des Sohnes noch starken Mutter: ‚Stabat Mater.' Wie fein dort auch die Charakteristik jener mit dem Antlitz demüthig auf die Füße des Herrn gesunkenen Magdalena; wie herrlich die Klage des den Rücken Christi stützenden Johannes! Dazu der von schönen Linien durchzogene strenge Aufbau. Bei Raffael ist Maria außer Beziehung gesetzt, und die Frauen, auch Magdalena, haben nur für sie Aufmerksamkeit, wodurch Christus aufhört, idealer Mittelpunkt der Gruppe zu sein. Jener Entwurf kam indes nicht zur Ausführung, denn Raffael wählte anstatt der Depositio oder Pietà die Grablegung selbst, indem er alle Frauen zur Nebengruppe ordnete, deren Mittelpunkt wieder die ohnmächtige Mutter bildet, welche von den drei anderen aufrecht gehalten wird. Für das erhabene Problem der von ihrem Sohne, mit dem sie Eins ist im Opfer für das Heil der Welt, Abschied nehmenden Gottesmutter, scheint Raffael kaum Verständniß besessen zu haben. Maria mußte so in Ohnmacht und Hilflosigkeit hinter dem antiken Frauenideal einer duldenden, aber aufrechten Niobe zurückstehen. Die Art, wie der Leichnam Christi in die Grabeshöhle getragen wird, ist nicht minder auffallend: die Träger sind einander zugekehrt, indem der vorderste

[1] Stiche von Volpato und Amsler, der Predella von Desnoyers. Das Bild war für S. Francesco in Perugia bestimmt, von wo es durch Schenkung der Mönche 1608 an den Cardinal Borghese nach Rom gelangte, und zwar trotz Protestes der Prioren. Vgl. Giornale d' erud. artist. I, 225; II, 334.

rückwärts schreitet, und zwar mit großer Kraftanstrengung, die im Verhältniß zur Last für einen starken Mann übertrieben scheint. Gewisser Anklang an den Kupferstich Mantegna's dürfte wohl vorhanden sein: der händefaltende Johannes, die Ohnmacht Mariens, das Absondern der Frauengruppe sind Berührungspunkte beider Compositionen; nicht minder jenes zu stark betonte Pathos der Empfindung, welches die religiöse Würde des Motivs beeinträchtigt. Innerlich gesammelter Schmerz ist tiefer als der in heftigen Gebärden sich äußernde. Einem Maler wie Raffael hätte wohl schärfere Charakteristik zu Gebote gestanden, wenn er das Thema mehr dem inneren Gehalte und der höheren Bedeutung nach erfaßte.

Die kleinen Predellabilder, in drei Frauengestalten Glaube, Hoffnung und Liebe verkörpernd, befinden sich jetzt in der Vaticanischen Galerie.

Nachdem Raffael in Perugia die Grablegung in Farben ausgeführt, kehrte er nach Florenz zurück; denn, abgesehen von Bildern, welche den Anschluß an Fra Bartolommeo verrathen, wie die Madonna del Baldacchino, haben wir auch jenen Brief Raffaels vom April 1508 an seinen Oheim Ciarla in Urbino[1], worin von Bestellungen die Rede ist und von der ersehnten Empfehlung an den Gonfaloniere, die ihm behilflich sein könne, wobei es sich wohl um Ausschmückung der Säle im Palazzo handelte. Im Herbst des Jahres 1508 befand sich Raffael schon in Rom, seiner neuen Heimat.

Raffael in Rom.

Julius II. blieb nicht ohne Beziehungen zu Urbino. Einer seiner Verwandten war damals in der Regierung des Herzogthums gefolgt, und er selbst hatte während der Feldzüge jene Stadt zweimal besucht. Dort im Palast mag er durch seine Schwester Johanna, oder ihren Neffen, Francesco Maria, von Raffaels Talent vernommen haben. Wurde derselbe einer Empfehlung an Soderini seitens des Herzogs für würdig erachtet, so mochte ihm auch beim Papst ein günstiges Wort zu theil werden. Dazu kam noch das Interesse jenes Landsmannes, der sich in Rom besonderer Gunst erfreute: ‚Bramante von Urbino,' meldet Vasari, ‚der im Dienste Julius' II. stand, auch mit Raffael etwas verwandt[2] und sein Landsmann war, schrieb an diesen, er habe seinetwegen mit dem Papste verhandelt, damit ihm Gelegenheit geboten werde, in den neu hergerichteten Zimmern (des Vaticans) seine Tüchtigkeit in der Malerei zu beweisen'[3]. Wo Kirchen und Paläste

[1] Abgedruckt bei Springer I, 326. Es heißt darin: ‚Averia caro se fosse possibile davere una lettera di recomandatione al Gonfaloniere di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere, me saria grande utile per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare.'

[2] Nach P. Pungileoni (Elogio di R. p. 114) war er kein Verwandter Raffaels.

[3] Vasari IV, 329. Julius II. hatte die von seinem Vorgänger Alexander VI.

entstanden, bedurfte es auch der Ausschmückung. Bramante hatte den Plan zu einem neuen Rom entworfen, theilweise auch verwirklicht, und Julius II. war nicht nur früh thätiger Sammler, sondern fast alle Kunstzweige erhielten von ihm Protection. Zerstören und Aufbauen gab seinen Bestrebungen den besonderen modernen Charakter. Mit dem Fall der ehrwürdigen alten Basilika der Päpste triumphirt das Ideal jener Zeit: die Versöhnung der Antike mit dem Christenthum. Und während in Raffaels Stanzenbildern die großen christlichen Traditionen der Malerei, das Erbtheil Giotto's, Masaccio's, noch einmal zu schönem Dasein aufblühen, zerstört Michelangelo's schonungslose Hand die ehrwürdige, solange von der Kirche genährte Ikonographie und Formsprache christlicher Malerei, indem er Titanenkräfte des Heidenthums entfesselt und in starrem Subjectivismus die Festfeier und Sabbatstille, das Gebet, die holde Andacht und Huldigung christlicher Kunstformen aus dem Gotteshause verbannt.

Im April des Jahres 1508 war Raffael noch in Florenz thätig gewesen; nach einem zuerst von Malvasia veröffentlichten Briefe an Francia befand er sich vor dem 5. September desselben Jahres in Rom[1]. Er dankt in diesem Briefe für das empfangene Bildniß und entschuldigt sich, daß er wegen unablässiger Arbeit die Gegenleistung noch schuldig sei; denn es habe sich nicht geziemt, das Portrait von einem der Gehilfen anfertigen zu lassen. Wir lernen aus jenem Briefe das freundschaftliche Verhältniß beider kennen, erfahren auch, daß Raffael in Rom seine ganze Kraft den

---

bewohnten Zimmer verschmäht und im oberen Stock seine Wohnung genommen. Paride de' Grassi bemerkt hierüber: ‚1507. In die coronationis. Hodie papa incepit in superioribus mansionibus palatii habitare, quia non volebat videre omni hora, ut mihi dixit, figuram Alexandri praedecessoris sui, inimici sui, quem marranum et judaeum appellabat et circumcisum.' Vgl. die Auszüge bei Müntz, Les Historiens et les Critiques de Raphael p. 131 ss.

[1] Crowe und Cavalcaselle (Raphael II, 5 ff.) nehmen an, das Datum des Briefes sei geändert worden, ‚denn es ist nicht wahrscheinlich, daß in der kurzen Zeit, wie sie zwischen dem Brief an Ciarla und der Absendung des zweiten Schreibens an Francia liegt, die Thätigkeit des Meisters schon eine dauernde Gestalt gewonnen habe.' Julius II. war aber ein Mann von raschen Entschlüssen und großer Thatkraft. Wenn auch Sodoma in der Camera della Segnatura arbeitete, wo Raphael anfing, ist es gar nicht nöthig, mit Crowe und Cavalcaselle anzunehmen, daß dies erst geschehen sei, nachdem Sodoma das Werk beendigt und gegangen. Er konnte es vielmehr bloß angefangen und den Papst nicht befriedigt haben. Am 26. November 1507 hatte Julius II. von den oberen Räumen Besitz genommen, da er stets Widerwillen gegen die von Alexander VI. bewohnten Zimmer hegte; es war also Zeit genug für den mit Gehilfen thätigen Raffael, wie sie in Rom ja zur Hand waren, sich einzurichten. In den päpstlichen Rechnungen finden sich übrigens unter der Schaar, welche 1508 bis 1509 im Vatican arbeitete, auch Namen wie Giovanni Ruysch und Michele del Becca (aus Imola), welche der Kunstgeschichte neu waren. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 10.

übernommenen Arbeiten widmete und mehrere Gehilfen zur Disposition hatte. Man braucht dabei nicht an eine Werkstatt zu denken, in der Tafelbilder gefertigt wurden, sondern an den Beistand von Malern für umfangreiche Fresken, wie ihn die nothwendige Oekonomie der Arbeit erfordert. Raffaels Vorgänger daselbst waren Perugino und Sodoma. Letzterer hatte in der Camera della Segnatura — wo die Gnadensachen verhandelt wurden, und wo Raffael zuerst seine Kraft erprobte — gearbeitet, aber der Papst ließ, nach Vasari's Bericht, das meiste davon herabschlagen, so daß nur gewisse Deckenbilder übrig blieben.

Raffaels Vorstudien zu den in der Camera della Segnatura ausgeführten Wandbildern zeigen nach formeller Richtung zwar Wachsen und Gedeihen der Composition, stehen aber alle auf derselben Basis wie die Gemälde, so daß Schwanken in Bezug des Gegenstandes nicht erkennbar ist. Außer dem Eindruck organischen Zusammenhanges erhalten wir aber auch den, daß ein so tiefsinniges Werk voll gelehrter Beziehungen nicht bloß der Phantasie eines jungen Künstlers entsprossen sein kann. Mochte derselbe auch in der älteren Kunst Vorbilder und Anregungen für gewisse Motive finden[1]: die Gliederung des Stoffes sucht man bei classisch gebildeten Männern, wie sie Raffael auf Geheiß des Papstes zu Diensten standen.

Die Deckenbilder hängen eng mit den Wandgemälden zusammen, indem sie gleichsam als Ueberschriften das Wesen der letzteren andeuten. Den vier allegorischen Gestalten, jede sitzend im Rund eingeordnet und von Wolken umkränzt, stehen Genien zur Seite, welche Tafeln mit Inschriften tragen: von der ersten heißt es, daß sie die Kunde göttlicher Dinge bedeute; von der anderen, daß sie nach Erkenntniß der Ursachen strebe; die dritte zeigt sich vom göttlichen Geiste angeweht[2]; die letzte versichert, daß sie jedem Recht spende: es sind jene geistigen Mächte, welche das Leben der Menschen ordnen, es den ewigen und irdischen Zwecken zuführen. Zur Verzierung der Decke gehören noch vier kleinere Bilder in den länglichen Eckfeldern: Sündenfall[3], als Voraussetzung des Erlösungswerkes; Krönung Apolls und Bestrafung des Marsyas, als Huldigung der echten und wahren Poesie; das Urtheil Salomons[4], ein Muster der Gerechtigkeit; zuletzt die Astronomie, welche den übrigen Motiven sich nicht recht einpassen will[5]. Der Farbenzauber der

---

[1] Die Gruppirung der Heiligen um Christus hatte, wie das Fresco in Perugia, die Arbeiten Ghirlandajo's und Fra Bartolommeo's zur Voraussetzung; auch für Apollo mit den Musen gab es im Palast zu Urbino ein Vorbild; ferner in der Wechslerhalle daselbst solche für Verherrlichung der Heroen des Glaubens oder der Wissenschaft.

[2] Die Poesie. Beischrift: ‚Numine afflatur', nach Virg. Aen. VI, 50. Kreidezeichnung in Windsor. Passavants Katalog Nr. 430.

[3] Studie im Louvre. [4] Zeichnungen in Oxford und in der Albertina.

[5] Federzeichnung in der Albertina. Passavant Nr. 205.

Deckenbilder muß sicher bestechend gewesen sein, als dieselben sich in aller Frische vom Goldgrunde abhoben. Sind nun hier Hauptmächte des Culturlebens geschildert und an historischen Beispielen erläutert, so ist an den Wänden ihr Reich in der Versammlung der Gläubigen, der nach Wissen Strebenden, der poetisch Begeisterten vorgeführt, sind die Triumphe der Theologie, Philosophie und Poesie in historischen Zügen aufgerollt[1]. Die gestaltende Kraft des Meisters zeigt sich hier in voller Originalität, indem er, gegensätzlich zur älteren Form solcher Motive, die Helden in unmittelbare Action versetzt, sie durch Gesten und Haltung ausdrücken macht, was die frühere Kunst in Allegorien andeutete. Raffaels Helden sind nicht nur Träger einer Idee, sondern wirklich das, was sie bis dahin vorstellten.

Die Disputa[2], oder die Vereinigung der kämpfenden und triumphirenden Kirche, gliedert sich in den unteren freien Raum — in dem die Lehrer der Kirche und die Lernenden um den Altar mit dem heiligen Sacrament sich schaaren — und in den Himmelsraum, wo die Herrlichkeit des Dreieinigen sich offenbart: oben Gott Vater mit der Weltkugel, von zahllosen Cherubim umflutet, darunter Christus auf Wolkenthron, die Hände mit den Wundmalen erhebend; zu seiner Rechten Maria, huldigend ihm zugekehrt, zur Linken Johannes Baptist, auf ihn deutend; etwas tiefer, im Halbkreis, je sechs Vertreter des Alten und Neuen Bundes. Darunter die Taube des Heiligen Geistes, ihre Strahlen herabsendend auf das Mysterium des heiligen Sacramentes, neben ihr vier Engel mit dem geöffneten Evangelium. Der Schauplatz der irdischen Versammlung ist in den Hof eines unvollendeten Gebäudes verlegt, dessen Marmorpfeiler nur wenig über die Köpfe hervorragen, und es scheint, daß hier der Neubau von S. Peter gedacht ist, den Julius II. verherrlichen wollte. Der Altar dürfte den Marmorblock vorstellen, welchen einige Jahre vorher der Papst mit den Cardinälen in der Tiefe der alten Basilika geweiht hatte.

Zahlreiche Skizzen und Entwürfe haben sich von der Disputa erhalten, ja sie sind umfassender, als zu irgend einem anderen Bilde Raffaels. Die

---

[1] Die Reimchronik des Giovanni Santi gliedert schon die Vertreter idealer Richtungen nach Gruppen, und zwar an der Stelle, wo sie von der Bibliothek in Urbino handelt.

[2] Vgl. dazu W. J. Braun, Raffaels Disputa, Düsseldorf 1859. A. Hagen, Raphaels Disputa, Leipzig 1860. A. Springer, Raffaels Disputa, Bonn 1860. Ueber die Stanzenbilder des Vaticans überhaupt vgl. G. P. Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d' Urbino nelle camere del palazzo apostolico vaticano, Roma 1695. Missirini, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d' Urbino nel Vaticano etc., Roma 1821. P. Montagnani, Esposizione descrittiva delle pitture di Raffaello Sanzio nelle stanze vaticane, Roma 1828. Gruyer, Essai sur les fresques de Raphael au Vatican, Paris 1859. Gruner, Scripture prints from the frescoes of Raphael in the Vatican, London 1866. F. Cerroti, Le pitture delle stanze vaticane descritte e dichiarate, Roma 1869—1872.

frühesten Blätter mögen jene in Windsor[1] und Oxford sein; sie sind mit Sepia entworfen, zeigen massige Anlage der Schatten und Aufhöhung mit weißen Lichtern. Nach diesen Blättern zu urtheilen, war zunächst die Anordnung der Seligen in zwei Reihen übereinander beabsichtigt worden. Strenge Gesetzmäßigkeit neben Adel der Phantasie zeichnen alle frühen Entwürfe aus: die Grundlage des Bildes steht schon fest; im Himmel sind die Heiligen im Halbzirkel geordnet, auf Erden die Gläubigen um den Altar versammelt, und zwar in denselben Hauptgruppen, wie auf dem Fresco, wenn auch die Uebergänge noch nicht entdeckt sind. Die Zeichnungen in Chantilly[2] und im Louvre verrathen, wie frisches Leben in diese Gruppen kommt; der letzteren steht wieder ein Blatt mit nackten Figuren, im Städel'schen Institut zu Frankfurt, nahe. Es handelt sich hier zwar nur um die linke Hälfte der Composition, unterliegt aber keinem Zweifel, daß auch der rechten Seite die stufenweise Entfaltung vorausging, begründet in der Gesammtidee des Künstlers. Von Detailstudien sind gegen 20 Blätter auf uns gekommen.

Als Raffaels ausschließliches Eigenthum haben wir in der Composition jene Gliederung der auf Wolken thronenden Heiligen zu betrachten, indem Vertreter des Alten Bundes mit denen des Neuen wechseln, erstere nach Weltaltern, die anderen nach Ständen auftretend, während in derselben Reihe gegenübersitzende Personen zusammengehören oder einander folgen. Es sind Petrus und Paulus; Adam, Abraham; Johannes Evangelist, Jacobus der Aeltere; David, Moses; Laurentius, Stephanus; Jeremias, Judas Maccabäus. Embleme machen alle Personen kenntlich, nur die beiden letzten könnten Zweifel veranlassen. Aber auch Perugino hatte unter den Figuren im Cambio Jeremias ähnlich gezeichnet, während der Gewappnete als Vertreter des heldenmüthigen Judenthums, Judas Maccabäus, anzusehen ist. Würdevolle Ruhe, milder Ernst herrschen in dem Zirkel der Vollendeten, und diesem Tone friedvoller Einigung in Gott entspricht auch das sanfte Colorit. Dagegen entfaltet sich im unteren Bau der Composition reges Leben der streitenden Kirche, wobei sich die Hauptgliederung fortsetzt, während abermals in Disposition und Gruppenbau vollendeter Rhythmus waltet: so prägt sich in den vier Gestalten am Altar und auf den vordersten Stufen dieselbe Empfindung aus, welche auf jener Seite die Kirchenväter belebt, während sie sich ihrer äußeren Erscheinung nach durchkreuzen. Das in der Nähe des Altars aufflammende geistige Regen pulsirt bis zum Rande der Composition, wo zwei Gruppen die Scene schließen, welche, obgleich erst später eingeordnet, doch wesentlich mit dem Centrum correspondiren.

Das helle Colorit, landschaftlicher Hintergrund, Bestimmtheit der Formen deuten nach Florenz hin; es sind Anklänge, die bei späteren Fresken nicht wiederkehren.

---

[1] Abbild. bei Springer, Fig. 60. [2] Beim Duc d'Aumale. Braun 111.

Der Parnaß, auf der an die Disputa anstoßenden Fensterwand, läßt die Dichter alter und neuer Zeit sich um Apoll und die Musen schaaren. Ein großes Fenster unterbricht die Wandfläche und gab Veranlassung, das Motiv malerischer zu gestalten. Ueber die Oeffnung ward der nach den Seiten zu sich abstufende Gipfel des Berges verlegt. Unter Lorbeerbäumen, auf dem Felsen, dem die Hippokrene entquillt, sitzt Apoll, fast unbedeckt, die Geige spielend. In des Gebieters Nähe lagern zwei Musen, die anderen haben sich in Gruppen hinter ihren Führerinnen geschaart[1]. Links, auf dem verlängerten Gipfel des Hügels, erblickt man Homer, von Dante und Virgil[2] geführt, in dem Raffael den ‚göttlichen Hauch der Poesie' zu verkörpern suchte. Als Gegengewicht zu dieser tragischen Gestalt dient auf der anderen Seite die neunte, von hinten gesehene Muse. Im Vordergrunde, zu den Flanken des Fensters, je eine Dichtergruppe, vermuthlich Portraits von Zeitgenossen repräsentirend, links die sitzende Figur der Sappho[3], ihr gegenüber der sogenannte Pindar. Das Bild trägt den Reflex humanistischer Ideen an sich; sorglose, milde Heiterkeit prägt sich in jenen Gestalten aus. Als Hilfsmittel diente wohl die Antike, aber die Stimmung des Ganzen ist doch ein Spiegel der Zeit, wie denn die Köpfe nicht nur als Raffaels Erfindung zu gelten haben, sondern zum Theil auch Bildnisse seiner Umgebung darstellen.

Gegenüber der Disputa befindet sich die Schule von Athen[4], jenes berühmte Werk, das noch mehr als der Parnaß durch den Wiederschein humanistischer Ideen erhellt wird, ja den Kern derselben in sich schließt. Die Gemeinde der Platoniker übertrieb vielfach den Werth der Philosophie, indem sie ihr jene Kraft beimaß, welche der Religion allein zukommt, wähnend, die Kluft zwischen Glauben und Wissen ausfüllen zu können. Plato war ihr Fürst der Weisen; zwischen ihm und Aristoteles herrschte kein schädlicher Gegensatz. Aber schon unter Julius II. erhob sich starke Reaction gegen den Platonismus, wie er in dem Buche des Cardinals von Corneto, A. Castellesi, niedergelegt ist[5]. Danach entspringt die Quelle des Heils nicht in Plato's Akademie, sondern in der Offenbarung; nicht Plato und Aristoteles sind die berufenen Führer zum Heil, sondern Petrus und Paulus. Diese Reaction, welche dem Strom humanistischer Ideen gerechten Widerstand leistete, hatte damals allerdings noch nicht die Kraft erlangt, mit der sie sich späterhin

---

[1] Zeichnungen in der Albertina, in Oxford.

[2] Studien in Windsor, der Albertina, Lille und Florenz.

[3] Entwurf im Brit. Museum.

[4] Vgl. A. Trendelenburg, Raffaels Schule von Athen, Berlin 1843. A. Richter, Raffaels Schule von Athen, Heidelberg 1882 (Sammlung von Vorträgen VI, 281 bis 310). W. Lloyd, Raphaels School of Athens (Fine arts Quarterly Review II, 1864, p. 42—69). A. Springer, Die Schule von Athen, Wien 1883.

[5] ‚De vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae.' Das Buch wurde zuerst 1507 in Bologna gedruckt.

geltend machte. Abgesehen aber von allem, was in Bezug auf den Inhalt der Schule von Athen ungewiß sein könnte, besitzen wir hier die am feinsten abgewogene Disposition der Figuren und, den Schauplatz betreffend, stattlichste Entfaltung monumentaler Architectur des sechzehnten Jahrhunders. Vasari bemerkte zuerst, daß in der Anordnung jenes Bildes Tact und solches Maß herrschen, welche Raffael den unbestrittenen Anspruch verliehen auf den ersten Platz als Meister der Composition. Gerade hier zeigt sich aber, wie eng die Verbindung ist zwischen der Schule von Athen und der Disputa: beide sind nach ähnlichen Principien aufgebaut; die handelnden Personen stehen auf Flächen von wechselnder Höhe; nur fehlt bei der Schule von Athen das übernatürliche Element. Grundlage derselben bildet jener Ideenkreis, wie er von den Humanisten seit Poggio bis Ficino und Sadolet in Schriften und Briefen vertreten wird; es sollte aber auch die zum Gipfel der Philosophie hinführende Stufenfolge der Erkenntniß anschaulich dargestellt werden. Diese vorbereitenden Disciplinen bilden das Trivium und Quadrivium des Mittelalters, jene sieben freien Künste, deren Vertreter unter den Weisen des Alterthums sich fanden. Dazu kam die künstlerische Aufgabe, Leben und Zusammenhang in das Ganze zu bringen, den Stoff noch einmal der Zeit gemäß durchzuarbeiten. Der Grundgedanke ist also nicht Raffaels Erfindung.

Es haben sich Entwürfe zur Schule von Athen nicht erhalten, die uns das Werden des Ganzen anschaulich machen könnten; nur Modellstudien sind vorhanden, und zwar für die beiden größeren Gruppen, zum Diogenes, dem sogenannten Zoroaster, zu den beiden Gestalten neben Diogenes, und Entwürfe zur Decoration der Halle. Dagegen besitzt die Ambrosiana den Originalcarton, der wesentlich mit dem Bilde übereinstimmt [1].

Raffael versammelt die Weltweisen in einem tempelartigen Raum, dessen Charakter dem Ideal Bramante's entsprochen haben mag: über vier im Kreuz gestellte, gewölbte Hallen erhebt sich die mächtige Kuppel, Ströme von Licht herabsendend; Statuen in Nischen decoriren die Wände. Aus der Tiefe haben sich langsam und feierlich Plato und Aristoteles der Treppe genähert, welche zum offenen Raum herabführt. Zur rechten Seite macht sich die Gruppe der Geometer bemerklich, in der auch Bramante's Portrait auftaucht [2]. Dieser benachbart sind die Astrologen, der gekrönte Ptolemäus mit dem Globus, und Zoroaster, sich zwei jüngeren Männern zuwendend, die als Portraits Raffaels und Sodoma's gelten [3]. Auf der Gegenseite, links im Vordergrunde,

[1] Derselbe wurde zu Anfang des Jahrhunderts zerschnitten nach Paris gebracht, dort geklebt und restaurirt, 1815 der Ambrosiana zurückgegeben. Die Zeichnung ist Kreide mit aufgesetztem Weiß; Architectur fehlt ganz. Das Fresco gibt die Figuren in derselben Größe wie der Carton.

[2] Jene Figur, welche vorgebeugt mit dem Zirkel auf einer am Boden liegenden Tafel demonstrirt.

[3] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 472.

Arithmetiker und Musiker, kenntlich durch die ihnen vorgehaltene Tafel: hier ist der emsig schreibende Pythagoras Hauptfigur. Am Fuße einer Säule hat der Grammatiker seinen Sitz aufgeschlagen. In der oberen Halle erkennt man links den demonstrirenden Socrates: wir haben also hier die Dialektik; ihr gegenüber wird die Physik, vertreten durch einen ehrwürdigen Greis, zu suchen sein. Die geschickte Anordnung der Gruppen nach den Seiten zu läßt die Treppe frei, auf deren zweiter Stufe Diogenes sich gelagert hat. So fällt der Blick des Beschauers zunächst auf die Hauptpersonen, wandert von ihnen durch verschiedene Gruppen an den Flanken und kehrt, angezogen durch die aufsteigende Figur eines jungen Mannes, zum idealen Centrum zurück. Dort ordnen sich die Schüler in zwei Reihen — Ernst und Ruhe herrschen; mit erhobenem Finger weist Plato zum Himmel empor, zum Urquell des Schönen und Guten. So hat Raffael in diesem Werke das Ideal der Neuplatoniker, die Versöhnung des Glaubens mit dem Wissen verkörpert.

Auf der vierten Wand sollte das Recht als Culturmacht zur Darstellung gelangen.

Wie beim Parnaß wird die Composition auch hier durch den Einbau des Fensters bestimmt, doch so, daß der Maler diesem Werke frische Gestalt verlieh, denn wir finden hier drei selbständige, voneinander getrennte Motive; auch blieb die Allegorie von der Historie gesondert. Anschluß an Compositionsform der Disputa und des Parnaß ist aber dadurch gegeben, daß die allegorischen Figuren über den geschichtlichen Scenen angebracht sind, ähnlich wie dort der Himmel, oder im Parnaß die idealen Bewohner desselben. Das Bild im Halbrund zeigt die drei Figuren der Stärke, Vorsicht und Mäßigung, hervorragend durch Ebenmaß, leichte Umrisse und schwungvolle Gewänder. Auf der linken Fensterhälfte erblicken wir Kaiser Justinian, im Purpurmantel und mit Lorbeerkranz geschmückt, dem knieenden Trebonian das Gesetzbuch reichend. Ist hier das Motiv durch die Schmalwand zu sehr verengt, so entfaltet sich dasselbe auf der anderen Seite viel ungezwungener. In der Nische thront die markige Gestalt Julius' II., von zwei Cardinälen flankirt, welche den schweren Mantel zurückschlagen. Indem er die Decretalen einem vor ihm knieenden Anwalt des Consistoriums überreicht, hebt er die Rechte zur Ansprache. Unter der Umgebung finden sich treffliche, charaktervolle Köpfe, jedenfalls Bildnisse.

Innerhalb von drei Jahren war die Stanza della Segnatura mit ihrem Bilderschmuck versehen worden, denn wir finden unter dem Parnaß die Zahl 1511[1]. Wie Vasari berichtet, wußte der Papst die Höhe solcher Leistung

[1] Crowe und Cavalcaselle (Raphael II, 78) meinen, daß im August dieses Jahres die Malerei vollendet gewesen sei. Julius II. war von Rom nach Bologna gegangen, ohne Raffael die nöthigen Sitzungen zum Fresco der Decretalen bewilligt zu haben.

wohl zu schätzen und sprach dem Künstler auch volle Genugthuung aus. Hat nun Raffael in anderen Werken größeren Schwung der Phantasie, noch flüssigere Formen zur Darstellung gebracht; an innerer Größe der Composition, an strengem Organismus des Aufbaues hat er sich kaum übertroffen. In unendlich vornehmen und großen Zügen entwarf er ein Culturbild jener Zeit, wie es einheitlicher in so künstlerischer Fassung nicht mehr versucht worden ist. Dazu kommt der noch wirksame Abdruck älterer Florentiner Studien, welcher die Disputa — dieses edle Bekenntniß von dem übernatürlichen Ursprung und Wesen der Kirche — mit dem lebensvollen Organismus jener Schule verknüpft, sie als Fortsetzung und Vollendung der in Giotto und Masaccio aufblühenden historischen Malerei erkennen läßt.

Nach Abschluß der Wandbilder in der Camera della Segnatura begann Raffael einen ferneren Cyklus in dem anstoßenden Raum, nach dem Hauptbilde die Stanza d' Eliodoro genannt. Er bediente sich hier zum erstenmal in größerem Umfange der Hilfe jenes Schülers, dem vielleicht auch ein Theil der Erfindung zuzuschreiben ist. Während der Ausführung der Fresken schied der Besteller, Papst Julius II., aus dem Leben, und Leo X. bestieg den Thron. Mit ihm kamen frische Ideen und Wünsche zur Geltung, die nicht ohne Folge bleiben mochten, was Anordnung der Compositionen betrifft, ja manche nachträgliche Aenderung veranlaßten. Ehe solche aber in Angriff genommen wurden, mußten die Wandbilder des Piero della Francesca, Bramantino und Baldassare Peruzzi entfernt werden. Raffael hat aus diesen Werken seiner Vorgänger gewiß manches Brauchbare mit herüber genommen.

Das hier angeschlagene Thema betrifft das Walten der göttlichen Providenz, ihr Auftreten zu Gunsten und zum Wohle des Volkes Gottes, der Kirche. Bei dreien jener Wandbilder ist der Papst gegenwärtig, nur bei der Befreiung Petri nicht; sie ragen also in die Epoche des Malers und jener großen Mäcene herein, das untheilbare Wesen der Kirche in allen Jahrhunderten verkündend. Es ist dies kein anderer Gedanke als der, welcher auf Votivbildern den Stifter als betrachtende Seele biblischer und legendarischer Scenen gegenwärtig sein läßt. In den Zellenbildern Fra Angelico's finden wir öfters neben himmlischen Motiven den beschaulichen Mönch. Damit läßt sich wohl vereinigen, daß die Zeitgenossen Raffaels, in gewissen Siegen der Päpste den besonderen Schutz Gottes erkennend, solche Gedanken an frühere Ereignisse anknüpften; aber in jenen Fresken nichts als Verherrlichung politischer oder kriegerischer Erfolge sehen wollen, hieße das Wesen der großen christlichen Ideenmalerei und ihren kirchlichen Boden gänzlich verkennen. Erst Bellori (1695) entdeckte in einzelnen Gemälden politische Tendenz, wie sie

Er hatte beschlossen, seinen Bart wachsen zu lassen, bis er die Franzosen vertrieben. Bei Paride de' Grassi (Diar. III, 109) finden wir die Bemerkung: ‚Pontifex continue barbatus. Nam ab eo, quod Bononiam ex urbe ingressus est, nunquam barbam tondit.'

den ältesten Interpreten derselben fernliegt[1]. Daß diese nichts mit Raffaels Compositionen ursprünglich zu thun hatte, erhellt aus dem Vorkommen gleicher oder ähnlicher Motive in früherer Zeit. Wunder bei der heiligen Messe gelangten schon im Mittelalter zur Darstellung; die Befreiung Petri war durch Filippino Lippi im Carmine zu Florenz gemalt worden, und Papst Julius II. hatte noch als Cardinal eine Serie von Teppichen mit der Geschichte Heliodors erworben, ließ auch durch Peruzzi Zeichnungen anfertigen, welche an die Decke geheftete Webereien nachahmen sollten. Raffael hielt es, als er Peruzzi's Stelle annahm, nicht für passend, das System zu ändern, daher alle Figuren auf horizontaler Fläche sich präsentiren.

Die Deckenbilder behandeln vier Manifestationen Gottes, Zeugnisse seiner Macht und Güte an die hilfsbedürftige Menschheit: die erste ist jene an Noah; die zweite jene an Abraham bei Isaaks Opfer; dann folgt Jakobs Traum der Himmelsleiter; zuletzt Moses und der brennende Dornbusch. Solche Acte göttlicher Providenz setzen sich in den Wandbildern fort. Indem der syrische Feldherr Heliodor die Tempelschätze Jerusalems plündern will, treibt ihn die Erscheinung eines himmlischen Reiters zurück[2]. Der Hunnenkönig Attila weicht erschreckt vor der drohenden Gestalt des hl. Petrus, welche Leo dem Großen zur Seite steht, als er den Barbaren auffordert, Italiens Boden zu verlassen. Dem zweifelnden Priester offenbart sich in Bolsena unter dem Opfer der Messe die Gegenwart Christi. Den Apostel Petrus führt ein Engel aus dem Kerker. Daß hier Leo X. nicht gegenwärtig ist, erscheint naturgemäß, da es sich um den Apostelfürsten, das erste Haupt der Kirche, handelt, in dem das Papstthum ja vornehmste Vertretung findet.

Die Vertreibung Heliodors, die Flucht Attila's und die Messe zu Bolsena sind nachweislich unter Julius II. componirt worden; von dem letzten Bilde ist ein so früher Ursprung nicht bekannt, es scheint vielmehr, daß zuerst ein apokalyptisches Motiv beabsichtigt war[3], welches nach dem Wunsche Papst Leo's durch die Befreiung Petri ersetzt wurde.

Der englische Kritiker J. C. Robinson[4] meint, Raffael habe nur die Be-

---

[1] H. Hettner (Italien. Studien, 1879, S. 213) behauptet, diese Wandbilder seien auf Verherrlichung des Lateranconcils gerichtet: ‚Die Fresken der Stanza d'Eliodoro, der Stanza dell' Incendio und des Constantinssaales sind die künstlerisch monumentale Darstellung eines der glänzendsten Siege des Papstthums und der durch diesen Sieg zur Herrschaft gelangten hierarchischen Ideen.' Vgl. dazu die Widerlegung von Springer a. a. O. S. 339. [2] 2 Macc. 3, 24—27.

[3] Im Louvre ein Blatt, das, obgleich nicht original, doch jene für die Fensterwand bestimmte Composition wiedergibt. Sie ist dem 8. Kapitel der Apokalypse entnommen und behandelt die sieben Engel vor Gott.

[4] Oxforder Katalog S. 228—231. Die Sammlung der dortigen Universität wurde von J. C. Robinson einer kritischen Bearbeitung unterworfen in: A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries, 1870.

rufung Noahs selbst entworfen, und Springer[1] möchte etwa das Motiv des Dornbusches als Original ansehen, während Crowe und Cavalcaselle derartige Zweifel nicht hegen, sondern den mangelhaften Eindruck jener Deckenbilder aus dem schlechten Zustande derselben herleiten, „indem Maratta überall den Grund um die Figuren herum auffrischte, wodurch der Gegensatz verblichener alter und neuer Farbe nebst Härte der Ränder jene Wirkung hervorbrachte“[2].

Das ruhige Gleichmaß, die vornehme Würde jener großen Compositionen wird man bei diesen Deckenbildern vermissen, und es genügt auch der hier sichtbare Einfluß michelangelesker Formgebung nicht, dies zu erklären.

Die Vertreibung Heliodors befriedigt zumal durch genaues Abwägen der Massen. Wie in der Schule von Athen bleibt die Mitte der Darstellung offen, um den Blick auf den im Hintergrunde vor dem Altar knienden Hohenpriester gleiten zu lassen, in dem sich die unüberwindliche Macht der betenden Kirche darstellt. Ueber ihm wölbt sich eine Kuppel, an die sich Nebenhallen anschließen, den Raum vertiefend, wie jener Kuppelbau auf der Schule von Athen. Rechts und links durch die Pfeiler hin ziehen sich Gruppen, nach dem Altar zusammenschließend. Rechts im Vordergrunde waltet das göttliche Strafgericht an den mit ihrer Beute flüchtenden Tempelräubern. Ein jugendlicher Reiter in goldenem Panzer, flankirt von zwei Rachegeistern, hat, gegen Heliodor ansprengend, ihn niedergeworfen[3]. Die goldgefüllte Urne ist dessen Händen entglitten, nur matt erhebt die rechte Hand eine Lanze zur Abwehr. Raffael hat schwerlich eine kühnere Gruppe entworfen, deren volle Natürlichkeit, gepaart mit solchem Abwägen des Aufbaues, des schönen und flüssigen Linienspiels, dem Beschauer so hohe Befriedigung gewährt. Auch in Heliodors Begleitern spricht sich das Momentane, Unwiderstehliche des himmlischen Angriffs aus; der vorderste versucht zwar, das Schwert zu ziehen, bleibt aber lahm und hilflos, ebenso wie die übrigen Plünderer, denen es nicht gelingen wird, die aufgepackten Schätze zu bergen. Auf der linken Seite prägt sich in der Gruppe erschreckt zusammengedrängter Frauen die stärkste Wirkung jenes Vorfalles aus, fortwogend bis zum Hintergrunde und gegen den Altar hin, wo Ruhe des Gottvertrauens ihren Thron auf-

[1] Raphael und Michelangelo I, 267. [2] Raphael II, 119.

[3] 2 Macc. 3, 24—27 berichtet: ‚Da zeigte sich der Geist des allmächtigen Gottes auf augenscheinliche Weise, so daß alle, die ihm (Heliodor) zu gehorchen wagten, durch Gottes Macht zu Boden fielen und vor Schrecken außer sich kamen. Denn es zeigte sich ihnen ein mit dem schönsten Schmuck bedecktes Pferd sammt einem fürchterlichen Reiter; dieses stürzte heftig mit den Vorderfüßen auf Heliodorus; der Reiter aber schien goldene Waffen zu haben. Noch zwei andere Jünglinge erschienen in herrlicher Kraft, schönstem Glanz und vorzüglichem Anzug, die standen um ihn und geißelten ihn, jeder auf seiner Seite, und schlugen ihn unaufhörlich mit vielen Streichen. Heliodorus aber fiel plötzlich zur Erde, und da ihn dichtes Dunkel umfloß, setzte man ihn eilends in eine Sänfte und trug ihn schnell fort.‘

geschlagen hat. Solche Gegensätze führen uns recht lebhaft in die Scene ein. Den größten Dramatikern der Dichtkunst ähnlich hat Raffael den Höhepunkt der Verwicklung erfaßt, in dem zugleich Vorhergehendes und Nachfolgendes seine Erklärung findet. Die links in den Vorgang eintretende Gruppe des auf der Sedia getragenen Papstes Julius bedeutet nichts anderes, als die Freude der Kirche an dem himmlischen Walten zu Gunsten ihrer bedrohten Rechte[1]. So wird das Schicksal Heliodors zu einer packenden Illustration der göttlichen Verheißung ihrer Unversehrtheit, ihrer Siege über alle Feinde in allen Jahrhunderten. Raffael hat absichtlich auf historische Treue auch im Costümlichen verzichtet, um den Vorgang in die Sphäre der Abstraction zu erheben und ihm so tiefere Bedeutung zu verleihen, als die, eine höchst dramatische Thatsache aus der alttestamentlichen Geschichte darzustellen[2]. Auch ist es dabei keineswegs, wie Springer meint, auf Huldigung des Papstthums abgesehen, denn die Figur Julius' II. repräsentirt nur die Kirche mit der ihr in Petrus und seinen Nachfolgern gewordenen Verheißung.

Der von Vasari gerühmte Carton zu diesem Bilde ist, bis auf wenige Reste im Louvre und in Oxford, verloren; doch besitzen wir mehrere Studien, welche erkennen lassen, mit wie großer Sorgfalt das Ganze durchdacht und vorbereitet wurde.

Das zweite Bild, die *Messe von Bolsena*, erläutert jene durch Zweifel eines Priesters an der Transsubstantiation hervorgerufene wunderbare Erscheinung der blutenden Hostie. Das Wesen der Composition wurde hier, wie beim Parnaß, durch die Lichtwand beeinflußt, wobei das Fenster nicht einmal die Mitte des gegebenen Raumes einnimmt. Ueber dieses verlegte Raffael den erhöhten Chor mit dem Altar und dem die Messe celebrirenden Priester, die emporführenden Stufen aber, mit dem das Wunder anstaunenden Volke, auf die Seiten der Composition. Dem Altar gegenüber kniet betend Papst Julius II. in würdevoller Ruhe. Sein Blick ist geradeaus auf den Priester gerichtet, die Hände sind geschlossen. In dieser mächtigen, fast unbewegten Gestalt ist der felsenfeste Glaube der Kirche an ihre göttlichen Mysterien verkörpert, der keines Wunders zur Erhaltung bedarf. Auch beim Gefolge, den Cardinälen, Kämmerern und Schweizerwachen, welche am Fuß der Treppe das Knie beugen, prägt sich geistige Ruhe aus[3]. Im

[1] Vasari (IV, 345) deutet dies als: ‚Papa Giulio che caccia l'avarizia della chiesa.'

[2] Springer hat auch die Empfindung, daß, trotz des Anachronismus, diese Gruppe wesentlich zur Composition gehört, aber er denkt sich das in mehr materiellem Sinne: ‚Hätte Raffael nicht diese Gruppe geschaffen, so hätte er eine andere erfinden müssen, in welcher sich in ähnlicher Art die leidenschaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltsamen inneren wie äußeren Bewegung der anderen Personen ein Gegengewicht gehalten wird.' Vgl. Raffael und Michelangelo I, 274.

[3] Wir können hier Springer abermals nicht beipflichten, wenn er diese gemessene Haltung nur aus einem malerischen Princip erklären will; sie ist im Gegentheil *wesentlich* für den Inhalt der Composition.

Gegensatz dazu hat sich auf Seite des Priesters der Reflex jenes wunderbaren Vorganges in immer zunehmenden Kreisen ausgedehnt. Nur wenig bewegt erscheinen Messediener und Kerzenträger, welche ihr Amt fesselt; in wachsendem Aufruhr aber befindet sich das am Fuße der Treppe herandrängende Volk. Auch hier sind, wie auf der Vertreibung Heliodors, die Gegensätze auf beiden Hälften durch die in Ruhe versenkte Mitte zu packender Wirkung erhöht. Neben schlichter Wahrheit der Charaktere, sicherem Abwägen der Massen überrascht hier auch gediegene, zu warmer Tiefe gestimmte Farbenpracht.

Von der Messe zu Bolsena haben sich zu Oxford drei Copien des ursprünglichen Entwurfes erhalten, welche eine von dem Bilde verschiedene Disposition erkennen lassen. Die Scene ist hier in die erhöhte Apsis der Kirche verlegt, auch die Treppen zeigen andere Anlage, und der Papst kniet links auf tieferer Stufe, während das Gemälde ihn mit dem Priester auf eine Höhe versetzt. Es ist hiermit nicht, wie Springer meint[1], etwa höfisches Compliment ausgesprochen, sondern, da der Papst die gläubige Kirche vertritt, nur den beiden Hauptfactoren der Composition ihr Recht gegeben, und zwar zum Besten derselben.

Der Vertreibung Heliodors gegenüber hat Raffael die Flucht Attila's und seiner Horden zur Darstellung gebracht[2]. Ort jener historisch denkwürdigen Scene ist die Umgebung Roms mit dem Colosseum, einer Basilika und anderen römischen Bauten im Hintergrunde; rechts bezeichnen Flammen und Ruinen den Pfad der Verwüster Italiens. In den vordersten Schaaren aber wird schon eine Stauung merkbar, veranlaßt durch die Gestalten der Apostelfürsten in den Lüften, welche, das Schwert gegen Attila zückend, den an der Spitze seines Gefolges furchtlos daherkommenden Papst behüten[3]. Auch hier hat Raffael die glaubensstarke Ruhe der Kirche der Verwirrung und dem Toben feindlicher Mächte gegenüber meisterhaft zur Darstellung gebracht, denn über der historischen Scene waltet als höheres Moment das die Kirche durch alle Jahrhunderte begleitende Wort der Verheißung ihres Sieges im Kampfe mit den Pforten der Hölle. Majestätisch wirkt der in vollem Pontificalschmuck als Gesandter des Himmels und der bedrohten Stadt einherziehende Papst. Springer nimmt an diesem feierlichen Aufzuge Anstoß und vergleicht damit Julius II. im Heliodorbilde; aber wir dürfen doch nicht vergessen, daß es sich hier abermals nicht um ein Leo X. dargebrachtes Compliment handelt, sondern um die für das Geschichtsbild wichtige Thatsache: Leo I. mußte,

---

[1] A. a. O. S. 269.

[2] Vasari IV, 347. Derselbe bemerkt irrthümlich: ‚fece la venuta d'Attila a Roma e lo incontrarlo a piè di Monte Mario che fece Leone III. pontefice.' Nicht Leo III., sondern Leo der Große, der erste dieses Namens, ist Attila entgegengetreten, und zwar im Mantuanischen, beim Flusse Mincio.

[3] Vasari l. c.: ‚fece Raffaello in questa storia S. Pietro e S. Paolo in aria con le spade in mano, che vengono a difendere la chiesa.'

um dem barbarischen König gegenüber Eindruck zu machen und als Gesandter des Himmels wie der Christenheit, doch mit allen Insignien seiner Würde geschmückt auftreten, die er ganz und voll einzusetzen hatte[1].

Mit höchster Lebenswahrheit hat Raffael das Getümmel der Barbaren gezeichnet; schon Vasari lobte die Rosse, insbesondere den Reiter im Schuppenpanzer, welchen der Künstler vielleicht der Trajanssäule entnommen[2], ohne sich damit in den Bann der antiquarischen Strömung zu begeben.

Die Oxfordsammlung bewahrt jene Skizze, welche, obgleich schülerhafte Nachzeichnung, doch einen früheren Zustand der Composition manifestirt, während das Louvreblatt, die Composition variirend, später entstanden sein muß als das Fresco, wie peinliches Ausführen des Hintergrundes darthut. Der Papst trägt auf der Oxforder Skizze noch nicht die Züge Leo's X., sondern erinnert an Julius II., bei dessen Lebzeiten der Gegenstand fixirt worden sein muß. Er erscheint auch noch nicht zu Pferde, sondern wird auf der Sedia getragen, und an ihn wendet sich Attila direct, während auf dem Fresco sein Blick nach oben gegen die himmlischen Boten gerichtet ist.

Die Befreiung Petri aus dem Kerker, das vierte Fresco, hatte sich, wie die Messe von Bolsena, mit einer Fensterwand in Harmonie zu setzen. Die Scene ist dreitheilig, übt deshalb nicht so geschlossene Wirkung, als jenes erste Wandbild, zeichnet sich aber durch grandios malerische Behandlung und wirkungsvolle Lichteffecte aus. Den mittleren Theil über dem Fenster nimmt der durch ein offenes Eisengitter nach dem Beschauer zu sichtbare Kerker ein, in dem Petrus, gefesselt an zwei Krieger, schlafend am Boden ruht. Ueber ihn beugt sich der lichtstrahlende Engel und verkündet ihm Befreiung. Diese ist auf der rechten Seite vollzogen. Vom Engel geführt, schreitet Petrus auf die herabführenden Stufen zu, wo alle Wächter im tiefen Schlafe liegen. Auf der linken Seite hat man die Flucht eben bemerkt; denn die Kriegsknechte, auf deren Rüstungen das Mondlicht funkelt, haben sich vom Schlaf auf den Staffeln erhoben; der eine ist schon mit brennender Fackel versehen und bemüht sich, den Gefährten zu ermuntern, ein zweiter schützt die Augen gegen den ihn blendenden Schein. Der Eindruck des Bildes wird hier besonders durch den Lichteffect bestimmt. Der strahlende Engel inmitten der Composition und rechts, links der Fackel- und Mondglanz,

[1] Springer scheint jede Entfaltung päpstlicher Macht und Würde unbequem zu sein. Er wünscht auch hier, Leo möchte im Hauskleide, wie Julius II., daherkommen: ‚Am nachtheiligsten fällt der Vergleich zwischen den beiden Papstgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als bloßer Zuschauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid ꝛc., dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt sich enger der Handlung ein, als Leo X. in seinen Pontificalgewändern und seinem pomphaften Hofstaate.' Das ist doch eine sehr befangene Auffassung.

[2] Es möchte dies hier die einzige Figur sein, in der sich Einfluß der Antike ausspricht.

das alles zeigt ein hochentwickeltes, malerisches Princip. Solche Aufhellung nächtlichen Dunkels rief schon das Erstaunen der Zeitgenossen wach, und in der That bezeichnet jenes Bild den letzten Schritt, welchen das Fresco thun kann, ohne durch allzu malerische Behandlung sein Wesen zu zerstören. Immerhin sind in diesem Bilde auch tiefere Schönheiten verborgen: der siegreiche Glanz des Himmelsboten, der vertrauensvoll an seiner Hand daherschreitende Apostel, das Richtige aller menschlichen Pläne und Anschläge gegen die Kirche und ihr Haupt: alles dies formt sich zu einem abermaligen Hymnus auf den göttlichen, nie fehlenden Schutz der um den Stuhl Petri versammelten gläubigen Gemeinde.

Fragen wir nun, ob Raffael auf dem Wege natürlicher Entwicklung zu solcher Fülle dienstbarer Kunstmittel gelangte, wie sie in der zweiten vaticanischen Stanze sich manifestiren, so dürfen wir, unbeschadet des originalen Genius, wohl annehmen, daß der damals in der Farnesina thätige Sebastian, nach seinem Amte del Piombo genannt, nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben ist. Gerade der übertriebene Haß, mit dem der Venezianer später Raffael verfolgte, läßt auf einen Bruch früherer naher Beziehungen schließen. Jenes damals gefertigte Staffelbilder trugen Raffaels Namen, wie z. B. die sogenannte Fornarina, oder Beatrice, in der Tribuna der Uffizien, vielleicht auch der Violinspieler im Palazzo Sciarra, mit dem für Raffael ungeeigneten Datum von 1518. Daß die überlegene Natur des letzteren nur verwandte Elemente in seinen Stil aufnahm und ihm dienstbar machte, liegt in der Natur des künstlerischen Genius.

Die Madonnenbilder jener ersten römischen Epoche vertreten gewissermaßen den Uebergangsstil aus den Eindrücken der Florentiner zu denen der römischen Umgebung. Wir sehen hier die Landschaft in charakteristischen Zügen sich entfalten, wie sie die pittoreske, mit Ruinen geschmückte Campagna Roms darbietet. Das Körperliche rundet sich zu volleren Formen, die Falten treten in breiteren Massen auf; allmählich schwindet aus dem Kopf der Madonna der zarte, lichtvolle Typus, und dessen Stelle nehmen ernstere römische Züge ein. Das Christkind und Johannes treten nun zuweilen auch im Knabenalter, mit schlankeren Proportionen auf.

Die von Papst Julius II. der Kirche S. Maria del Popolo geschenkte Madonna blieb dort bis um 1717, kam dann nach Loreto und verschwand aus dem dortigen Schatze. Zahlreiche Copien sind vorhanden, gehen aber doch mehrfach auseinander. Ein ähnliches Motiv des schlafenden Kindes, von dem die Mutter den Schleier abhebt, schildert die Madonna mit dem Diadem in Paris[1], während die Madonna del divino amore,

[1] Von Desnoyers gestochen.

in Neapel, den Jesusknaben segnend enthält und auch im Colorit eine würdevollere Haltung zu bewahren anstrebt. Die Madonna aus dem Hause Alba, jetzt der Ermitage zu S. Petersburg angehörig, läßt noch Florentiner Eindrücke zur Geltung kommen, wie besonders die Röthelzeichnungen ausweisen[1]: Maria sitzt hier auf dem Rasen, mit einem Buche beschäftigt, und stützt zugleich den Christusknaben, welchem Johannes ein Rohrkreuz darbietet. Die Stimmung entbehrt nicht gewissen Ernstes. Einen Wendepunkt in Raffaels Auffassung bedeuten die in den letzten Jahren der Regierung Papst Julius' II. entstandene Madonna di Foligno und die Madonna del Pesce in Madrid. Erstere, für Sigismondo Conti aus Foligno gemalt und als Altarbild in die Kirche Araceli zu Rom gestiftet, kam später nach Foligno, wurde von da nach Paris gebracht, hier von Holz auf Leinwand übertragen[2], und kehrte nach Italien zurück, wo sie jetzt eine Zierde der vaticanischen Sammlung bildet. Maria, auf Wolken thronend, erscheint als Mittlerin bei Gott, von Engelsglorie bekränzt, mit der Linken das Christkind umfassend und ihre Aufmerksamkeit mehr auf dieses, als auf die untere Gruppe richtend, welche, in Andacht versunken, nach oben schaut. Rechts sieht man den würdigen Hieronymus mit dem Donator, einem päpstlichen Kämmerer, links die ernsten Schutzheiligen Franziskus und Johannes Baptista. Zwischen beiden Gruppen ein in völliger Nacktheit sich präsentirender Engel mit der Widmungstafel. Im Hintergrunde eine farbenfrische Landschaft mit der Stadt, über der man einen Regenbogen und das Meteor (oder eine Feuerkugel) erblickt, welche vielleicht Anlaß zu diesem Stiftungsbilde gegeben hat. Die untere Gruppe zeigt charaktervolle Typen und aus dem Herzen quellende Andacht, während die obere in etwas genrehafter Auffassung nicht recht zu dem ernsten hier dargebrachten Hymnus passen will; denn Maria richtet ihre Aufmerksamkeit mehr auf das sich unter ihrem Schleier versteckende Kind, als auf die andächtige Huldigung ihrer Verehrer. Das Colorit ist von ungemeiner Tiefe und Sättigung.

Die Madonna mit dem Fisch zeigt nicht weniger als das genannte Bild ein Festhalten des malerischen Standpunktes. Die Anwesenheit des jungen Tobias mit dem Erzengel Raffael am Gnadenthron der Jungfrau läßt schließen, daß wir hier ein Votivgemälde für glückliche Augenheilung besitzen[3]. Anfangs der Dominikanerkirche zu Neapel gehörig, kam es durch einen

[1] In Lille, von Braun unter Nr. 89, 90 photographirt.

[2] Vgl. darüber: Rapport sur la restauration du tableau de Raphael, connu sous le nom de la Vierge de Foligno, adopté par les classes des sciences mathématiques et physiques et de Littérature etc. par les citoyens Guytton, Vincent, Taunay et Berthollet, Paris. Abgedruckt in der Revue universelle des Arts, IX (1859), 221 ss. und in der französischen Ausgabe von Passavant II, 622 ss.

[3] Von Desnoyers gestochen. Das Bild war für die Kapelle von S. Domenico in Neapel bestimmt, welche besonders von Augenkranken besucht wurde. Vasari

spanischen Vicekönig 1644 nach Madrid und ziert jetzt das dortige Museo del Prado.

Maria sitzt auf mäßig erhöhtem Throne, das lebhaft agirende, nackte Christkind haltend, dessen linke Hand ein von dem knieenden Hieronymus ihm dargereichtes Buch berührt, während die Rechte sich dem schüchtern ankommenden jungen Tobias entgegenstreckt, welcher von dem Erzengel präsentirt wird. Dieser umfaßt den ins Knie Gesunkenen, dessen linke Hand den Fisch am Bande trägt, zugleich das Antlitz flehend auf Maria und ihren Sohn richtend. Die Gruppe dieser beiden jugendlichen Gestalten ist von wunderbarer Innigkeit beseelt. Zu dem bejahrten Hieronymus auf der anderen Seite bietet der hehre Glanz solcher Unschuld, Frische und Lieblichkeit den Gegensatz, wie er wirkungsvoller nicht zu denken ist. Kaum hat Raffael je so unmittelbaren Ausdruck von Demuth und Zuversicht wieder darzustellen vermocht. Vornehme Schlichtheit macht sich im Faltenwurf wie auch in den Nebendingen bemerklich, während die milde Farbenpracht auf den Accord der drei Grundfarben gestimmt ist.

1513 empfing Raffael vom Cardinal Pucci den Auftrag eines Altarbildes für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna; es ist dies die hl. Cäcilia, von vier Heiligen umgeben[1]. Der hier anklingende Ton ist, wie bei den eben genannten Madonnenbildern, ein mehr kirchlicher, ja auch durch gewisse Symbolik und mystische Stimmung der älteren Malerei verwandter. Selbst die von Giovanni da Udine realistisch copirten Musikinstrumente vermögen diesen Ton höherer Freiheit nicht zu verstimmen. Aus dem von Marcanton gestochenen Entwurf zum Bilde erfahren wir übrigens, daß die Idee des Ganzen feststand, daß aber in der Haltung der einzelnen Personen doch wirksame Aenderungen platzgegriffen haben, denn keine derselben ist in ihrer ursprünglichen Position belassen worden. Vor der himmlischen Harmonie, angedeutet durch die obere musizirende Engelgruppe, schweigen alle irdischen Töne, oder weisen uns empor auf den Urquell aller Freude, in dem jedes menschliche Verlangen zur Ruhe kommt — dies ist der Grundgedanke des Bildes. Und wie ernst, versunken in den ewigen Wohllaut,

(IV, 348) bemerkt: ‚In questo medesimo tempo fece a (per) Napoli una tavola, laqual fu posta in S. Domenico nella cappella, dov'è il crocifisso che parlò a S. Thomaso d'Aquino.' Vgl. dazu P. C. Belloc, La Vierge au Poisson de Raphael, explication de ce tableau, Paris 1833. A. Belly, La Vierge au Poisson, Lyon 1880.

[1] Der Cardinal hatte den Titel der Santi-Quattro; daher mögen nicht ohne Grund vier Heilige gewählt sein. Das Motiv, weshalb er die hl. Cäcilia gewünscht, wird von Crowe und Cavalcaselle (Raphael II, 301 f.) in dem Umstande gesucht, daß der Prälat eine derartig schlechte Stimme hatte, daß alle lachten, wenn er die Messe sang. Er weigerte sich zwar, sein Amt zu versehen, aber vergeblich, und mag nun die Hilfe der hl. Cäcilia angerufen haben. Vgl. Paride de' Grassi, Diarium III, 161. 713. 743.

blickt Cäcilia zum Himmel auf, die Orgel senkend, welche ihre Hände nur noch mechanisch festhalten[1]; wie sinnend schaut Paulus zu Boden, den Blick nach innen gerichtet; wie ruhig, der Welt entfremdet, steht Magdalena da, ihre ernsten Augen dem Beschauer zuwendend! An zweiter Stelle haben Johannes Evangelist und S. Petronius (event. Augustinus) sich einander zugekehrt, im seelischen Rapport ihre Empfindung austauschend. Wie organisch ist diese Composition! Welche Contraste bilden zudem nicht nur äußere wie innere Figuren, sondern auch die auf jeder Seite, wozu dann noch eine Kreuzung der Linien sich findet zwischen den jugendlichen Johannes und Magdalena einerseits, andererseits Paulus und Petronius. Solche Vertheilung der Charaktere wird durch das Farbensystem gehoben, obschon durch Putzen und Uebermalen manche Töne und Lasuren zerstört sind[2].

In jene Zeit gehört auch die durch vielfache Nachbildungen bekannt gewordene, nicht ideale Madonna della Sedia, zu der sich im Liller Museum Entwürfe vorfinden. Das Motiv, mit entschieden Florentiner Charakter, obzwar in römischen Formen, drückt das innige Verhältniß zwischen Mutter und Kind aus, macht aber auf Höheres keinen begründeten Anspruch. Der Sage nach wäre dasselbe unmittelbar dem Leben entnommen, da Raffael zufällig im Hofe des Vaticans eine junge, ausruhende Frau mit ihrem Kinde erblickte und, von der Lieblichkeit jener Gruppe betroffen, sie auf dem ihm nächsten Gegenstande, welcher der Boden einer Tonne war, mit Kohle skizzirte, wodurch sich die Rundform des Bildes ergeben hätte. Allerdings begünstigt das Motiv auch durch die Tracht einer Römerin den Eindruck, unmittelbar dem Leben entnommen zu sein; in Wahrheit lernen wir aus den Skizzen, daß die Composition unter mehrfachem Ueberlegen gereift ist, obwohl sich bestimmte Absicht kaum herausfühlen läßt und die Einordnung der Figuren in das Rund sich als völlig zwanglos darstellt. An Improvisation läßt auch die Genialität der Pinselführung denken, welche Raffael durch Frescotechnik erworben hatte. Denn dort wird neben Sicherheit in der Wahl der Töne auch mehr ein Nebeneinander derselben, als ein Vertreiben erforderlich.

Mit diesem Bilde schließen die Reminiscenzen der Florentiner Epoche ab, zugleich macht sich aber auch in des Künstlers Verhältnissen ein Wechsel bemerklich.

Während der Regierung Papst Julius' II. hatte Raffael in stetigem Wirken seine ganze Kraft angespannt, monumentalen Aufgaben zu ent-

---

[1] Vasari IV, 349: ‚sta a udire il suono, tutta data in preda all'armonia: e si vide nella sua testa quella astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi.' Der Kopf der hl. Magdalena zeigt Verwandtschaft mit der Donna velata im Pitti.

[2] Vgl. dazu noch: Giov. Franciosi, La Cecilia Raffaelesca, Modena 1872. Brief Goethe's vom 17. October 1786 (Italien. Reise). A. v. Wolzogen, in den Recensionen und Mittheil. über bild. Kunst, 1863, S. 154. 187.

sprechen. Der Vatican bildete damals noch nicht eine Stätte weltlichen Verkehrs, denn der Haushalt des Papstes war ein sparsamer — anders unter Leo X., mit seiner Schaar von Dichtern und Musikern, Gelehrten und Vergnüglingen, denen auch Possenreißer sich zugesellten. In diesen Kreis ward Raffael gezogen, und sein Brief vom 1. Juli 1514 an den Oheim Simone Ciarla bekundet, wie wohl er sich darin fühlte. Er berichtet zugleich von der Gunst des Papstes, von seinem Besitz und guten Einkommen, auch daß der Cardinal Bibbiena die Absicht habe, ihm eine Verwandte zur Frau zu geben[1]. In den Schriften Castiglione's und Bembo's, sowie in den Berichten der Gesandten wird Raffaels Name jetzt öfters mit Achtung erwähnt. Seine Freunde und Gönner sahen es denn auch als Vorrecht an, von ihm portraitirt zu werden. Er malte den Papst Leo selbst, dann dessen Bruder und Neffen, auch den Cardinal Bibbiena, den Grafen Castiglione[2], Tommaso Inghirami, den Sänger Tebaldeo, die beiden Venezianer Agostino Beazzano und Andrea Navagero. Alle diese Bildnisse sind beglaubigt und werden von Zeitgenossen erwähnt. Dasjenige Tebaldeo's ist verloren, von denen Lorenzo's de' Medici, wie der beiden Venezianer haben sich nur Copien erhalten, die anderen sind fast alle in mehreren Exemplaren vorhanden, so daß leicht Irrthümer entstehen[3]. Fesselnd durch geistreiche Behandlung sind vornehmlich die Köpfe Bibbiena's und Inghirami's, letzterer, trotz aller Häßlichkeit jenes fetten und schielenden Prälaten, doch ein treffliches Charakterbild des begabten Improvisators und Gelehrten. So, mit nach oben gerichtetem Blick, als lausche er der von dort kommenden Inspiration, während die Hand im Schreiben innehält, erscheint er in der denkbar günstigsten, unser Interesse ansprechenden Situation, ohne daß irgend etwas beschönigt oder verschwiegen wird.

Als Original dürfte nicht das im Pitti befindliche Portrait zu gelten haben, sondern jenes im Familienbesitz zu Volterra.

Einen psychologischen Gegensatz zum fleischigen Typus des Gelehrten Inghirami bildet das Portrait des Cardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena,

---

[1] Vgl. Vasari IV, 380. Der Name seiner Verlobten war Maria da Bibbiena. Will man der Grabinschrift über jener Raffaels vertrauen, so starb sie vor ihm. Pungileoni bemerkt, daß Marietta, die Tochter Pietro's, eines leiblichen Bruders des Cardinals, mit Bernardino Peruli, einem Edelmann aus Urbino, vermählt worden sei. Vgl. Elogio di Raffaello p. 166. Milanesi bei Vasari IV, 381, nota 1.

[2] A. Gruyer, Le comte Balthazar Castiglione et son portrait par Raphael, Paris 1879. Gruyer, Raphael, peintre de portraits. Fragments d'histoire et d'iconographie sur les personnages représentés dans les portraits de Raphael, Paris 1881.

[3] In die frühere römische Zeit fällt auch jenes Portrait des Bindo Altoviti in München, welches seit Bottari als Selbstbildniß Raffaels galt. Es weicht aber von dem in der Schule von Athen bedeutend ab. Starke Uebermalung hindert genaueres Urtheil.

das sich schon seit dem sechzehnten Jahrhundert in Madrid befindet, während der Pitti eine Copie besitzt. Dieser bleiche Kopf auf schmalem Halse verräth den gewandten Politiker und Unterhändler der Mediceer, nicht mehr den heiteren Dichter vom Hofe zu Urbino.

Aus derselben Zeit stammt noch das Bildniß Castiglione's, jetzt im Louvre, welches, nach Bembo's Notiz, im April 1516 vollendet war. An diesem Portrait ist besonders die kühne malerische Technik zu bewundern.

Ob das in neuerer Zeit entdeckte sogenannte Originalbildniß des Giuliano de' Medici, vormals im Besitz der Großfürstin Marie von Rußland, wirklich das echte ist, bleibt noch fraglich [1]. Die Uffizien besitzen eine Copie.

Wichtiger als jene Arbeiten erscheint die Gruppe des Papstes Leo mit den Cardinälen Giulio de' Medici und Lodovico de' Rossi, welche in zwei Exemplaren vorhanden ist, eines dem Pitti, das andere dem Museum zu Neapel angehörig. Wie schon im Leben des Andrea del Sarto bemerkt wurde, konnte selbst Giulio Romano das Original nicht von der Reproduction unterscheiden, sondern glaubte die Spuren eigener Mitarbeit an der nach Mantua geschickten Copie zu erkennen, welche Andrea 1525 täuschend gefertigt hatte, da die Mediceer das Original nicht aus der Hand geben wollten. Der Wortlaut officieller Documente kann in diesem Falle nicht entscheidend sein [2], da es sich um absichtliche Täuschung handelte und Vasari sich mit aller Bestimmtheit darüber äußert.

Die Charaktere auf dieser Bildnißgruppe sind sicher und wahr aufgefaßt, dabei ist das Stoffliche, trotz aller Sorgfalt, kühn und echt malerisch behandelt, das Ganze von so vornehmer Haltung, wie es kein anderer Künstler je vereint darzustellen vermocht hat.

Von Frauenbildnissen lassen sich aus der römischen Periode nur drei auf Raffael zurückführen: die weder durch Schönheit noch durch Ausdruck anziehende Fornarina, mit der Inschrift ‚Raphael Urbinas' auf dem Goldreif des linken Oberarmes [3], der Typus eines verblühten Modells, dem alle Noblesse

[1] Von Liphart entdeckt; vgl. dessen Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julien de Medicis, Paris 1867. Das Bild wurde 1866 von Signor Brini in Florenz verkauft. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Raphael II, 258 f.

[2] Vgl. Notizie e Documenti intorno al ritratto di Leone X., dipinto da Raffaello e della copia fattane da Andrea del Sarto (par Carlo d' Arco e G. Braghirolli), Firenze 1868. A. v. Reumont, in v. Zahns Jahrbuch f. Kunstw. I, 211 f. Aeltere Autoren über den Gegenstand: A. Niccolini, Sul ritratto di Leone X. dipinto da Raffaello d' Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto, Napoli 1841. Masselli, Sul ritratto di Leone X. dipinto da Raffaello d' Urbino e sulla copia ecc., Firenze 1842.

[3] Schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts als Raffaels ‚Donna nuda' erwähnt. Springer (Raphael und Michelangelo II, 42) bezeichnet sie richtig als ‚ein verblühtes Weib, welches in Ausdruck und Wesen an eine Courtisane erinnert'. Fabio Chigi nennt in seiner Beschreibung vom Jahre 1618 das Bild: ‚Illius sane meretriculae non admodum speciosam tabulam.'

raffaelischer Darstellung mangelt, ja das man eher dem lüsternen Giulio Romano zuweisen möchte[1] — und die ‚Donna velata' im Pitti, deren edlere Züge mit den tiefdunkeln Augen wir in der Sixtinischen Madonna wiederfinden[2]. Es scheint aber, als sei nur der Kopf mit dem Schleier Original, der bauschige Aermel dagegen, welcher sich dem Körper nicht recht anfügen will, eine spätere Zuthat.

Von Agostino Chigi, dem reichen Bankherrn, dessen Vater aus Siena nach Rom gekommen war, ist uns bekannt, daß er schon seit 1510 Beziehungen zu Raffael unterhielt. Vasari versichert, letzterer habe auch die Bauriße zu den Stallungen der Villa Chigi und zur Familienkapelle in S. Maria del popolo gefertigt; ganz sicher erscheint nur die Thätigkeit Raffaels als Frescomaler im Dienste Agostino's. Bloß einmal hatte der Künstler für eine Privatperson[3] ein Wandbild geliefert, den Propheten Isaias, von Engeln flankirt, für die Kirche S. Agostino, jene kräftige Figur, in der Vasari Abhängigkeit von Michelangelo entdeckte — ein Urtheil, das wir nicht zu bestätigen vermögen, da ein Vertreter Michelangelo's, Daniele da Volterra, das verdorbene Fresco übermalte.

In der Kirche S. Maria della pace ließ Agostino Chigi über dem Bogen der ersten Seitenkapelle rechts die vier Sibyllen von Raffael entwerfen. Nach Vasari ist wenigstens der Carton von ihm selbst, im übrigen mögen Schülerhände daran mitgewirkt haben. Bewundernswerth zeigt sich hier vornehmlich die leichte und natürliche Art, wie jene Composition dem Raume angepaßt wurde. Daß die Zusammenstellung von Sibyllen mit Genien auf Michelangelo's Vorbild zurückgeht, erscheint wohl glaublich[4], im übrigen aber ist Gruppirung und Charakteristik Raffaels volles Eigenthum. Zu den Propheten haben nur leichte Skizzen vorgelegen. Die Ausschmückung der Farnesina hatte Agostino Chigi zunächst an Baldassare Peruzzi, seinen Landsmann, übertragen, welcher im Erdgeschoß eine Reihe mythologischer Objecte zur Darstellung brachte. Nachdem Peruzzi und Sebastian del Piombo die Deckenmalerei abgeschlossen hatten, wurde die Fortsetzung an Raffael übertragen. In zwei Wandfeldern schilderte er die Mythe Polyphems und der Galatea[5], brach dann aber seine Thätigkeit ab.

---

[1] Ein Exemplar im Palast Barberini, das andere im Pitti. Vgl. Lermolieff, im Repert. V, 104. Reumont, Il ritratto della Fornarina, Roma 1879. Urlichs in: Zeitschrift f. bild. K. V, 50. A. Gruyer, Les portraits della Fornarina, Paris 1877.

[2] Sidney Colvin in: The Art Journal, 1882, p. 1 ss.

[3] Johannes Goritz aus Luxemburg, Agent am päpstlichen Hofe.

[4] Vasari IV, 377: ‚a fare della quale opera gli fu di grande ajuto l'aver veduto nella cappella del papa l'opera di Michelagnolo.'

[5] Nicht aus Philostrat entnommen, sondern aus Angelo Poliziano. Vgl. dazu: Waagen, Raffaels Frescomalereien in der Farnesina (Kl. Schriften S. 226 ff.). R. Förster, Farnesinastudien, Rostock 1880.

Zu derselben Zeit widmete sich Raffael jener erhabenen Aufgabe aus dem christlichen Stoffgebiet, den Entwürfen zu den Vaticanischen Tapeten. Leo X. hatte beschlossen, die den unteren Theil der Wand in der Sixtinischen Kapelle verkleidenden Teppiche erneuern zu lassen. Den nicht geringen hierzu erforderlichen Betrag (1600 Ducaten für jeden derselben) übernahm die Kasse von S. Peter; Raffael wurden die Cartons übertragen, und am 15. Juni 1515 erhielt er die erste Zahlung, am 20. December 1516 die letzte[1]; aber schon lange vor der ersten Quittung über einen Theil des Honorars mag jene Arbeit begonnen sein. Nach den unter Raffaels Direction angefertigten Cartons wurden in Flandern die Teppiche gewebt, und zwar in den auch für Karl V. thätigen Werkstätten des Pieter van Aelst. Bis zum Feste des hl. Stephanus, 1519, waren sieben davon schon in der Kapelle aufgehängt, über welche Paride de' Grassi, der Ceremoniar, mit höchster Bewunderung sich äußert. Ein eigenes Schicksal waltete über ihnen. Nach dem Tode des Papstes kamen sieben Tapeten zu einem Pfandleiher, und bei der späteren Plünderung Roms durch das Heer Karls V. wurden mehrere von Soldaten als Beute fortgeschleppt, die erst nach Jahren zurückkehrten[2]. 1798, nach der Flucht Pius' VI., öffentlich verkauft, gelangten sie in die Hände von Pariser Speculanten, von welchen sie Pius VII. 1808 zurückkaufte. Sie gehören nun den päpstlichen Sammlungen an, tragen aber deutliche Spuren vielfacher Wanderungen an sich. Von dem überraschenden Eindruck, den sie einst, mit silbernen und goldenen Lichtern strahlend, als Abschluß von Wandmalerei in jener prächtigen Kapelle hervorgerufen, läßt sich jetzt kaum eine Vorstellung machen. Sie bildeten in der That den letzten Kreis für jenen gewaltigen Bildercomplex daselbst, indem sie als Fortsetzung des Erlösungswerkes Gründung und Schicksale der Kirche erzählten, und zwar in wahrhaft dramatischen Zügen, dem Ernst des Gegenstandes angemessen und würdig des Malers der Stanzenbilder.

[1] Dabei der Vermerk: ‚per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella.' Literatur über die Tapeten bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, p. 111 ss. Von deutschen Autoren sind zu nennen: Waagen, Die Cartons von Raphael in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des Museums zu Berlin, Berlin 1860. Schembera, Rafaels Tapeten im Vatican nach den Cartons im Kensington-Museum, in Lichtdruck von L. Koch, Wien 1878. Ruland, Notes on the cartoons of Raphael now in the south Kensington Museum etc., London 1867. Von Italienern: G. Frascarelli, Gli arrazzi di Raffaelle al Vaticano, Roma 1877. Carlo d' Arco, Notizie intorno agli arrazzi disegnati da Raffaello posseduti dai Gonzaga, Mantova 1867. Vgl. auch Müntz, Raphael p. 475 ss. Documente über die Tapeten bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael p. 139 ss.

[2] Beim Anonymus des Morelli (p. 98 der cit. Ausg.) findet sich die Notiz: ‚Li due pezzi de razzo de seda et doro, istoriati, luno della conversione de S. Paulo, l' altro della predicatione furono fatti far da papa Leone cun el dissegno de Rafaelo d' Urbino; uno delli qual dissegni, zoè la conversione, è in man del patriarcha d' Aquileia l' altro è divulgato in stampa.'

Drei Teppiche hingen an der Altarseite: über dem Altar die Krönung Mariä, rechts davon Petri Fischzug, links Pauli Bekehrung, die übrigen acht waren zu je vier an den Langseiten befestigt. Angewebte Streifen umrahmten die Hauptbilder und füllten alle Zwischenräume an den Wänden aus, doch dürften an den hier nach Art von Bronzereliefs dargestellten Motiven aus dem Leben des Papstes, ebenso wie an den Grottesken und übrigen Decorationen, hauptsächlich Schüler betheiligt gewesen sein.

Naturgemäß erhalten wir nur durch die Cartons Einblick in Raffaels Intentionen, da mit dem Weben nicht bloß eine Umstellung der Objecte, sondern auch ein Dehnen und Verziehen der Umrisse unausbleiblich war. Von diesen Cartons sind vier abhanden gekommen, darunter das Hauptblatt über dem Altar, die Krönung Mariä, wofür der Meister besondere Vollendung angestrebt hatte; doch fand man im Jahre 1869 den dazu gehörigen Teppich in einem der vaticanischen Privatzimmer des Papstes. Außerdem besitzt die Oxforder Sammlung den Entwurf zu dieser Composition in Bisterzeichnung von originaler Frische[1]. Die übrigen verlorenen Cartons sind: Tod des hl. Stephanus, Bekehrung Sauls, Paulus im Kerker. Von dem ersteren findet sich ein (angezweifelter) Entwurf in der Albertina zu Wien.

Die Cartons waren nach Fertigstellung der Webereien in Brüssel zurückgeblieben, um noch weiterhin copirt zu werden[2]; sie geriethen aber in Verfall und wären untergegangen, wenn nicht Rubens König Karl I. den Ankauf der noch vorhandenen sieben Stücke ans Herz gelegt hätte. Zu Whitehall untergebracht, kamen sie nach dem Fall der Stuarts unter den Hammer des Auctionators, wurden aber durch Cromwell gerettet, der sie für eine geringe Summe dem Staate erwarb; nachdem sie in verschiedenen Schlössern, zuletzt in Hamptoncourt, Aufstellung gefunden, sind sie jetzt im Kensingtonmuseum untergebracht worden.

Daß Raffael untergeordnete Theile jener auf zusammengeklebtem Papier mit Leimfarben hergestellten Compositionen seinen Schülern zur Ausführung überließ, darf nicht befremden; wir erkennen dies auch an den variirenden Fleischtönen, aber das Ganze bleibt immerhin Eigenthum des Meisters und enthält überall deutliche Spuren seiner vorschreibenden oder bessernden Hand. Nur von zwei Cartons sind noch Originalskizzen vorhanden, im übrigen begegnet man zahlreichen Nachbildungen, auch der Köpfe in Originalgröße.

Die Reihe der Cartons beginnt mit dem wunderbaren Fischzug, wo in der Person des demüthig vor Christus hingeworfenen Petrus und des nicht minder feurigen Andreas lebendiger Glaube und Anhänglichkeit an den

[1] Abweichend vom Carton, wo Johannes und Hieronymus die Stelle der Apostelfürsten zu Seiten des Thrones einnehmen. Vgl. Le Couronnement de la Sainte Vierge, d'après un carton de Raphael. Tapisserie retrouvée au Vatican par M. Paliard. Extrait de la Gazette des beaux arts, Paris, Juillet 1873.

[2] Wiederholungen in Berlin, Dresden, Madrid.

Erlöser verkörpert sind, während das Ufer, mit den Zuhörern der Predigt Christi und mit den Kranichen im Vordergrunde, das Anschauliche der Erzählung befördert. Nicht minder erhaben ist die an Masaccio's Zinsgroschen erinnernde Scene des: Weide meine Lämmer. Die milde Hoheit Jesu gegenüber der bewegten Apostelschaar, zwischen beiden die Verkörperung festen Glaubens in dem knieenden Petrus, dazu die in milden Linien aufgebaute Landschaft, geben vollen, herrlichen Wohlklang[1]. Der dritte Carton, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, versetzt uns in die Halle des Tempels, wofür Raffael die angeblich aus Jerusalem entführten Broncesäulen der alten Peterskirche copirte. Zwischen dem mittleren Säulenpaar befindet sich die Hauptgruppe: Petrus, welcher den am Boden gelagerten Bettler am Arme faßt, und, etwas zurückstehend, der schöne jugendliche Johannes: gewaltige Contraste höherer Macht und himmlischer Anmuth gegenüber dem Elend der Welt. In dem Idioten ist, wie bei dem Aussätzigen auf Holbeins Altar in München, die Wiedergabe des Häßlichen kein Mißklang, sondern Folie für das Ideale. Noch höhere dramatische Wirkung beabsichtigt das auf dem vierten Carton dargestellte Motiv: Bestrafung des Ananias. Die auf dem Podium versammelten neun Apostel, an der Spitze Petrus, mit machtvoller Geberde vorschreitend, haben Gericht gehalten über den, welcher ‚Gott gelogen', und das Urtheil hat Gott vollstreckt: denn vor den Stufen liegt Ananias, in Zuckungen sich windend. Wie ergreifend ist das Momentane, dieses Zusammengreifen von Himmel und Erde, versinnlicht, ganz in der Art, wie bei Masaccio's Zinsgroschen die machtvolle Geberde Christi der des Vollziehers seines Gebotes entspricht, das Unwiderstehliche göttlichen Willens andeutend! Und wie geschickt hat Raffael durch Seitengruppen den Verlauf der Handlung uns nahe gebracht; wie verhallt in ihnen jenes fast übermenschliche Pathos der Apostel in äußerlich bewegten Motiven! Die folgenden drei Cartons sind dem Apostel Paulus gewidmet. Wir sehen zunächst die Blendung des Zauberers Elymas, dramatisch packend, ähnlich vorgenannter Scene. Die Mitte der Composition nimmt hier, vor einer Nische sitzend, der Proconsul Sergius ein; Paulus und Elymas stehen als Hauptfactoren im Vordergrund,

[1] Springer (Raffael und Michelangelo II, 91): ‚Als Raffael an die Aufgabe der Teppichcartons schritt, tauchte natürlich die lebendige Erinnerung an Masaccio's Fresken und an sein Studium derselben in den Jugendjahren empor. Hatte doch Masaccio theilweise dieselben Ereignisse geschildert. Auch in der Brancaccikapelle steht Christus inmitten seiner Jünger, predigt ein Apostel, heilen Petrus und Johannes den Lahmen an der Goldenen Pforte. Hier fand Raffael die gemessene Würde der Apostelgestalten vorgebildet, den kräftigen Typus ihrer Köpfe, den majestätischen Fall ihrer Gewänder. Hier erblickte er die Kunst, die Compositionen weise abzuwägen, die handelnden Personen lebendig zu gestalten, den Widerschein der Action in reicher Mannigfaltigkeit strahlen zu lassen, bereits in Wirksamkeit. Es bedurfte nur einer Steigerung dieser Kunst, keineswegs eines Wechsels ihrer Grundlagen, um die unbedingte Vollendung zu erreichen.'

ersterer als Sieger, in göttlicher Kraft seine Hand ausstreckend und das Antlitz vom Gegner abwendend, der mit geschlossenen Augen, beide Arme vorstreckend, herumtastet — ein erschreckendes Bild plötzlicher Blindheit. Auch hier wieder das Gottesgericht in momentaner Furchtbarkeit, dessen Wucht in den Nebenfiguren ausklingt, wo jede Geberde das Ereigniß reflectirt. Wie meisterhaft ist die Charakteristik beider Hauptfiguren bis auf den Wurf des Mantels hin! Auf den Blinden fällt das stärkste Licht, uns seinen Zustand noch deutlicher zu machen; hell beleuchtet ist auch die ausgestreckte Hand des Apostels, von welcher der den Gegner treffende Blitz aufgeleuchtet ist. Leider hat gerade dieser Carton durch Ausbesserung schwer gelitten. Das Opfer zu Lystra zeigt sich in besserer Erhaltung. Auch hier ist der Vorgang mit unfehlbarer Deutlichkeit erzählt: Paulus und Barnabas haben das Evangelium gepredigt — der erstere heilte auch einen Lahmen, welcher dankerfüllt seine Arme emporhebt —, das Volk aber rüstet sich, die Diener Christi als Götter zu ehren. Schon hat man einen Opferstier vor den Altar geschleppt; die entrüstete Geberde des der Menge gegenüberstehenden Paulus verhindert aber noch rechtzeitig jenes Opfer. Das Abwägen der zur Harmonie nöthigen Empfindungen, die Lösung der Contraste erscheint bewundernswerth, ja keine der Nebenfiguren bedeutungslos für das Gleichgewicht der Composition. Der letzte Carton, die Predigt des Apostels in Athen, ist ein feierliches Bild voll großartiger Charakteristik der durch göttliche Kraft der Rede erzeugten Seelenstimmungen. Auf erhöhter Plattform im Vordergrunde steht Paulus mit erhobenen Armen, als wolle er den Regen göttlicher Gnaden vom Himmel herabziehen, eine monumentale Figur, von den edlen Falten der Toga umflossen, die Gemeinde beherrschend, welche sitzend und stehend ihn umgibt, in allen Graden der Aufmerksamkeit gespannt auf das ungeahnte Wort. Die erste Frucht desselben zeigt sich in dem Paare, welches, von rechts kommend, die Stufen zum Apostel hinansteigt. Es sind Dionysius der Areopagit, und Damaris [1], die Erstlinge des Reiches Gottes in Athen, durch welche der innere Zusammenhang zwischen dem Apostel und seinen Hörern vermittelt wird. Hier, wie auf dem Opfer zu Lystra, ist die Architektur zwar der Antike nachgeahmt, aber doch ganz dem Wesen der Composition untergeordnet. In solcher vollkommenen Beherrschung des Gegenstandes zeigt sich der Genius Raffaels auf voller Höhe: überall entfaltet sich das innere Wesen der Persönlichkeiten nach Bildungsgesetzen, die nicht hineingetragen sind, sondern in ihnen selbst liegen, daher die Wirkung höchster Freiheit, welche uns mitten hineinversetzt in den Bann des Geschauten, als sei es Erlebniß selber.

Zwei Jahre hatte Raffael an den Cartons zugebracht. Daß er während jener Zeit auch Staffeleibilder malte, erforderte schon die nöthige Auffrischung

[1] Act. Ap. 17, 34: ‚Quidam vero viri adhaerentes ei crediderunt, in quibus et Dionysius Areopagita et mulier nomine Damaris et alii cum eis.‘

des Geistes für den Ernst so erhabener, historischer Gegenstände. Zu jenen Werken des Meisters, wo Michelangelo's Einfluß sich kundgibt, gehört auch das kleine Bild der Vision Ezechiels, von dem uns Vasari berichtet, Raffael habe Christum nach Art des Jupiter gemalt[1]. In den Jehovah's Arme stützenden Engeln spricht sich besonders Abhängigkeit von dem gedachten Vorbilde aus, das Ganze aber ist durchweht von Raffaels eigenstem Empfinden.

Den vollendetsten Werken des Meisters schließt sich die edle, für ein Palermitaner Kloster gefertigte Composition der Kreuztragung an, bekannt unter dem Namen ‚Spasimo di Sicilia' und berühmt durch wunderbare Erhaltung bei dem Schiffbruch[2]. Die Hauptgruppe ist dem Holzschnitt in Dürers großer Passion entlehnt, ohne daß jener Umstand die Harmonie der Scene alterirte. Das für jenes Motiv schwierige Hochformat der Tafel wird durch den in Krümmungen zum Calvarienberg ansteigenden Zug ausgenützt. Im Vordergrunde ist der unter der Last seines Kreuzes niedergesunkene Erlöser bemüht, die klagenden Frauen zu trösten, indem er liebevoll sein Haupt der Mutter zuwendet, welche ihm ihre Arme entgegenstreckt. Das allzu Grelle ist vermieden, die Roheit der Schergen prägt sich mehr in ihren Typen, als in ihren Handlungen aus. Jene Verzerrung, wie sie auf deutschen Passionsbildern üblich ist, mußte Raffael natürlich widerstreben. Wie Giotto in Padua und Fra Angelico, deutet er mehr an, läßt er die Idee vor der Wirklichkeit sprechen und bewahrt er dadurch vornehme Würde bis ins Nebensächliche der Handlung. Infolge mehrfacher Ausbesserungen hat das Colorit alle Harmonie eingebüßt, ist der Farbenkörper schwer und undurchsichtig geworden. Abgesehen davon scheint aber auch die Hand Raffaels nicht an der Ausführung betheiligt gewesen zu sein.

Dieselbe große und kühne Auffassung wie bei den Cartons finden wir in dem idealsten Madonnenbilde, welches Raffael gemalt hat — und das wir aus guten Gründen nicht in die letzten Lebensjahre des Künstlers versetzen dürfen — in der Sixtinischen Madonna wieder[3]. Denn sie ist das originale Werk seiner Hand, ist in einem Gusse entstanden und, was für das Jahr 1515 spricht, auf Leinwand gemalt, ebenso wie die Donna velata im Pitti,

---

[1] Gefertigt für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna; jetzt im Pitti, Nr. 174. Vgl. Vasari IV, 350: ‚un Cristo a uso di Giove in cielo.'

[2] Das Schiff, welches die Tafel nach Sicilien bringen sollte, ging unter, die Kiste aber ward aufgefischt und nach Genua gebracht. Im siebzehnten Jahrhundert kaufte Philipp von Spanien das Bild und ließ es in der königl. Kapelle zu Madrid aufstellen. 1813 ward es nach Paris geschleppt, dort von der Tafel auf Leinwand übertragen und kam erst 1822 nach Spanien zurück. Jetzt im Museum zu Madrid. Gestochen von Toschi. Vgl. dazu die Documente in: El arte en Espagna, octubre 1867, p. 202 ss.

[3] Crowe und Cavalcaselle, Raphael II, 300: ‚Die Madonna von S. Sisto ist, wenn wir nach ihrem Stil urtheilen, sicherlich in der Zeit der Cartons ausgeführt.'

das Portrait Castiglione's im Louvre und das neuerdings aufgefundene Bildniß Giuliano's de' Medici. Letztere Werke sind vor 1516 entstanden, und da die technische Behandlung[1] der Madonna von S. Sisto genau der jener Bilder entspricht, darf man wohl annehmen, auch dieses so berühmte Bild sei einem Jahre zu verdanken, wo Raffael mit Vorliebe den Leinwandgrund benutzte. Dazu kommt, daß er in jener letzten Epoche mit Arbeiten und Aemtern derart belastet war, daß die Ausführung von Staffeleibildern größtentheils Schülern zufiel; sollte er nun zu Gunsten jener fernen Klosterkirche eine Ausnahme von solcher Praxis gemacht haben? Vasari berichtet[2] über dieses Bild nur kurz: ‚Raffael arbeitete für die Schwarzen Mönche von S. Sisto in Piacenza die Tafel zum Hochaltar, mit Unserer Lieben Frau, San Sisto und der hl. Barbara, ein wahrhaft seltenes, ja einziges Werk.' Mit Recht haben Crowe und Cavalcaselle[3] die Frage aufgeworfen, wer Raffael veranlaßte, eine solche Offenbarung des Künstlergenius zu fixiren; durch welche Mittel die Brüder jenes so entfernten Conventes genügende Macht erlangten, die Ablieferung eines von dem vielbeschäftigten Fürsten der Malerei selbsthändig vollendeten Werkes durchzusetzen? Vielleicht hängt dies mit der Anwesenheit Leo's X. in Bologna zusammen, welcher 1515 dort mit Franz I. zusammentraf. Antonio del Monte, Cardinal von S. Sisto, begleitete den Papst und mochte, da er den Titel S. Sisto trug, von jenen schwarzen Brüdern zu Piacenza gebeten worden sein, mit Hilfe des Papstes das Bild zu vermitteln. Auch Cardinal Pucci, Raffaels Freund, hatte ein solches erreicht, die hl. Cäcilia für Bologna.

Es war kein neuer Gedanke, wie er in der Madonna di S. Sisto sich darstellt, die Scene so aufzufassen, als ob sie bisher den Augen des Beschauers verhüllt gewesen und erst durch Oeffnen des Vorhangs sichtbar geworden sei, aber wirksamer konnte sie sich schwerlich darbieten: Maria thront nicht auf Wolken, aus der Tiefe des Himmelsraumes kommt sie hergeschwebt, mit dem unfaßbaren Geheimniß auf ihren Armen, dem menschgewordenen ewigen Wort. Der visionäre Charakter der Composition steigert sich durch die Symmetrie, welche nirgends zu einer absoluten wird, sondern in malerischem Wohlklang sich auflöst, er wird besiegelt durch das bedeutsame Verlassen perspectivischer Gesetze. Wäre, wie gewöhnlich, der Horizont durch die mittlere Höhe des Bildes gelegt, befände sich der Augenpunkt in der Mitte desselben, so würden die Gestalten in ungünstigen Verkürzungen sich präsentiren, und die zauberhafte Wirkung des Ganzen möchte verloren gehen. Beweis dafür sind jene thronenden Madonnen Correggio's, bei denen die Kniee fast das Antlitz be-

[1] Ueber die ‚maniere di Raffaello' vgl. Vasari IV, 373 ss.

[2] Vasari IV, 365.

[3] Raphael II, 299 f. Rumohr vertritt die sonderbare Ansicht, das Bild habe, weil auf Leinwand gemalt, zur Kirchenfahne gedient. Vgl. Ital. Forsch. III, 129. Dazu: Drei Reisen nach Italien, Leipzig 1832, S. 78.

rühren, dessen Verkürzung dem Ausdruck nicht förderlich sein kann. Bei der Sixtinischen Madonna haben wir drei Horizonte, zuerst durch das Antlitz der Jungfrau, den nächsten durch die Köpfe der hll. Sixtus und Barbara, den dritten für die Engelknaben, so daß uns alle Gestalten Auge in Auge frei gegenüberstehen, wodurch Lösung von Zeit und Raum, von den Gesetzen der Materie, der Charakter überirdischen Seins angedeutet wird. In der Betonung solcher Freiheit von den Gesetzen malerischer Darstellung liegt ein guter Theil von dem Zauber, den jenes Bild ausübt, welches immer und immer wieder eine lautlos betrachtende Menge um sich versammelt.

Die Composition gibt ein überaus klares Beispiel symmetrisch pyramidaler Anordnung und höchster Eurhythmie; dabei erkennen wir, daß wohl Gleichgewicht der Massen, aber nicht absolute Gleichheit der Seiten vorhanden ist: selbst das Antlitz der Madonna zeigt nicht völlig gleiche Hälften, wie mangelhafte Stiche es behaupten wollen, sondern sowohl in Stellung der Augen, als den fein geschwungenen Brauen Züge individueller Linienführung. Die Masse der rechten Seite Mariä mit dem Kinde wird durch die des links wallenden Schleiers im Gleichgewicht erhalten; der nach unten schauenden, mit ihrer Empfindung nach oben drängenden Gestalt der hl. Barbara entspricht, aufwärts blickend, der greise Papst, dessen ausgestreckte Rechte auf die christliche Gemeinde hinweist und den himmlischen Vorgang mit der Erde verknüpft, während bei den Engeln am unteren Rahmen des Bildes die Erscheinung in Reflexen sich spiegelt. Dazu jene überwältigende Schlichtheit und Ruhe der Jungfrau, welche den Ewigen arm und bloß, wie er in diese Welt gekommen, uns entgegenhält, um unser Elend mit der Fülle seiner Gaben zu bekleiden. ‚Es weht ein geistiger Schauer aus dem Bilde, eine an das Wunderbare streifende Hoheit, die wohl kein anderes Werk des Meisters im selben Maße erreicht hat.‘[1] Zauberhaft fesselt uns der Blick aus den tiefdunklen Augen der Jungfrau und des Kindes, denn sie sind in die Ferne gerichtet, erfüllt vom Schauen erhabener Dinge, durchstrahlt von göttlichem Feuer[2]. ‚Raffael‘, bemerkt Vischer, ‚hat in den Augen der Madonna und des Kindes durch grünlich dunkelnde Schatten, durch unsagbare, doch mit den wenigsten Mitteln ausgeführte Behandlung den doch in vollem Dasein athmenden Köpfen ein wunderbares himmlisches Krankſein gegeben; aus dem innersten Himmel herschwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, scheinen sie sagen zu wollen: Kein irdischer Name kennt, keine Lippe kann stammeln, was Herrliches wir schauen; verzehrt ist unser Irdisches, und doch lebt und schwebt es in Wundern der Verklärung.‘[3] Auch Winkelmann hatte, je mehr er in das innere Leben des Bildes eindrang, die Macht desselben empfunden und spricht

[1] A. v. Wolzogen, Rafael Santi, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1865, S. 141.

[2] Woltmann und Wörmann, Malerei II, 670: ‚Die großen leuchtenden Augen, mit denen Christus den Beschauer anblickt, könnten einen Zweifler zum Glauben bringen.‘

[3] A. v. Wolzogen a. a. O.

seine Gedanken darüber in jener ihm eigenthümlichen Weise von Vergleichung mit der Antike aus: ‚Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen! Wie groß und edel ist ihr ganzer Contur[1]. Das Kind in ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben; mit einem Antlitz, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.' Ein langjähriger, treuer Beobachter des Bildes bemerkt in seiner Abhandlung[2] darüber: ‚Das Wunderbarste freilich bleibt immer dieses eigenthümliche himmlische Angesicht, worin auf ganz einzige Weise Anmuth und Reinheit der Jungfrau mit hingebender Liebe der Mutter und voller Würde der Himmelskönigin sich verbinden, und zwar so, daß selbst die malerische Behandlung des Kopfes als Räthsel für alle Zeiten sich darstellt. Eben diese Genialität der Behandlung in solch kühnen Zügen ist es aber auch, welche theils aller und jeder Nachahmung spottet, theils auch dem Bilde und namentlich dem Madonnenangesicht jene mystische Eigenschaft verleiht, immer je nach nur etwas wechselnder Beleuchtung und sogar bei nur etwas anderer Stimmung des Beschauers auch als ein etwas Anderes und Neues zu erscheinen.' Uebrigens hat E. Heucking darauf hingewiesen, daß ‚die Behandlung des göttlichen Kindes in seiner abgeschlossenen, in sich beruhenden Selbständigkeit, mit dem Ausdruck der Contemplation, eine ebenso eigenthümliche, von allen übrigen Darstellungen Raffaels abweichende sei, wie die der Jungfrau, in welcher zumal der Charakter der schmerzenreichen Mutter sich offenbare, deren erhabene, über sie ausgegossene Wehmuth ausdrücken solle, wie tief sie es empfindet, daß der Besitz des Göttlichen auch ungewöhnliche Schmerzen bereite.' — August III. sah das Bild noch als Kurprinz auf seiner Reise

[1] Ges. Werke, Dresden 1808, I, 37.

[2] C. G. Carus, Ueber die Sixtin. Madonna in: Jahrbücher für Schillerstiftung, Dresden 1857, I, 7 ff. Vgl. dazu noch den Aufsatz von J. Hübner in v. Zahns Jahrb. f. Kunstw. III, 249 ff. E. Heucking, Die Sixtin. Madonna, S. Petersburg 1862. Th. Seemann, Gedanken über die Meisterwerke der Dresdener Galerie, Dresden 1866. Humbert, Das Bild der Bilder, Vortrag über die Sixtin. Madonna, Berlin 1869. G. Portig, Die Sixtin. Madonna und die Camposanto-Cartons von Cornelius, Leipzig 1882. Riegel, Die künstlerische Anordnung von Raffaels Sixtin. Madonna, im Morgenblatt 1864, Nr. 24, S. 538 ff. O. Müller, Brief über die Madonna Sixtina, in der Geschichte der Griech. Literatur I (1865), 114. Poetisch wurde das Bild gefeiert von R. Griepenkerl, Die Sixtin. Madonna; ein erzählendes Gedicht in zehn Gesängen, Braunschweig 1836. Sonette darüber von A. G. Schlegel (1799); Hübner (1855); Léon Curmer (Paris 1863). Bekannt sind Goethe's Verse:

Der Mutter Urbild, Königin der Frauen,
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie, in Demuth still entzückt.

durch Italien, 1711—1712, und der Blick des fürstlichen Kenners hatte sich verlangend darauf gerichtet; aber erst 40 Jahre später gelang es dem nunmehrigen König, durch Vermittlung des Malers Giovannini[1] das Bild für die Dresdener Galerie zu erwerben. Außer dem Preise wurde noch eine Copie in entsprechender Größe, von der Hand des Malers Nogari, für den verwaisten Altar bedungen; die an Ort und Stelle befindliche soll jedoch von Pierantonio Avanzini herrühren[2].

Weder Entwurf noch Studie zum Original ist vorhanden, ja die Röthelzeichnung, welche der transparente Auftrag nicht völlig zudeckt, scheint diesen Erguß der Seele auf starker Leinwand unmittelbar fixirt zu haben.

Raffaels letzte Jahre.

Am 1. Juli 1514 hatte der Künstler an seinen Oheim, Simone Ciarla, berichtet: ‚Ich kann nicht mehr außerhalb Roms leben aus Anhänglichkeit an den Bau von S. Pietro, da ich an demselben Bramante's Stellung versehe. Der Papst hat mir zum Genossen einen sehr erfahrenen, über 80 Jahre alten Mönch gegeben, den Fra Giocondo, damit ich von ihm lernen könne, wenn er vielleicht ein schönes Geheimniß in der Architektur besitzt. Und täglich läßt uns der Papst rufen, sich über den Bau mit uns zu besprechen.' Diese Thätigkeit begleitete seit dem 1. April schon ein Jahresgehalt von 400 Ducaten; die Ernennung zum Dombaumeister aber datirt durch päpstliches Breve vom 1. August. Solche Ehre der Bauleitung theilte Raffael außer mit Fra Giocondo vermuthlich auch mit Giuliano da San Gallo, welcher seit 1514 in den Rechnungen vorkommt, zur Zeit als Bramante, allerdings in abnehmender Kraft, noch lebte. Raffaels Baukenntnisse scheinen früh entwickelt und mit seiner Malerei gewachsen zu sein; das sagen uns der Tempel auf dem ‚Sposalizio' und die Predella der Verkündigung zur ‚Krönung Mariä'. In Rom beginnt er sofort, architektonische Entwürfe zu machen, und zwar ganz im Sinne Bramante's — des großen Einreißers alter Bauwerke —, zunächst den Plan zur Kirche des hl. Eligius. Die Halle in der Schule von Athen, der Tempel auf dem Bilde Heliodors, die Architekturen der Cartons deuten alle auf das Ideal jenes Neuerers. Die universale Bildung aller großen Führer der Renaissance, das Betonen malerischen Elementes und harmonischer Verhältnisse in den Bauten jener Zeit, machen es erklärlich, daß auch Maler solche außer ihrem Fach liegende Stellung ausfüllten. Unserer modernen Auffassung entgegen, welche schablonenhafte Kenntnisse dem genialen künst-

[1] Geboren 1695 zu Parma, seit 1723 in Bologna wohnhaft. Der Bericht über die in Begleitung des Dr. Abbate Bianconi vorgenommene Untersuchung liegt abschriftlich (deutsch) bei den Acten der Galerie. Gualandi (Memorie originali risguardanti le belle arti, ser. I, 1840, p. 29—33) gibt den Originaltext des Berichtes.

[2] Scarabelli, Guida di monumenti stor. ed. artist., Lodi 1841.

lerischen Empfinden vorzieht, legte man damals bei Plänen und Rissen das Hauptgewicht auf geistvolle Conception, Originalität und gute Verhältnisse; die Künste standen auch, nicht zu vergessen, in enger Wechselwirkung zu einander, basirten noch immer auf der mittelalterigen Idee, daß die Baukunst ihre Grundlage sei, welche sie vermähle zu einem Hymnus auf die unerschaffene Harmonie des Ewigen, dem zu dienen ihren höchsten Ruhm ausmacht. Die malerische Phantasie kam bei den Bauplänen sicher zu voller Geltung; hatte auch der Künstler nicht gelernt, theoretisch zu berechnen, so gab es tüchtige, im Handwerk erfahrene Meister, welche dafür eintraten, oder es wurden Holzmodelle gemacht und so auf dem Wege des Versuches die Gesetze aufgefunden. Raffael hatte in der Person des Giuliano Leno einen erfahrenen Werkmeister zur Seite. Nicht gering war auch die Zahl von Malern, die er jetzt beschäftigte, und gleich einem Fürsten konnte er sich stattlichen Gefolges rühmen, das ihn täglich zum Vatican geleitete [1]. In der That lebte er mehr wie ein Fürst denn als Künstler von schlichter Herkunft, und die vornehmsten Herren schätzten sich glücklich, von seiner Hand gemalt zu werden, oder ein Bild zu erhalten.

Es ist nicht unsere Aufgabe in diesem Werke, Raffaels Pläne für S. Pietro, für Paläste, Häuser, die Vigna des Papstes u. a. zu besprechen, oder seine Beziehungen zur Plastik, welche Michelangelo's Abwesenheit von Rom ihm verschaffte. Nur kurz sei auch des Zusammenwirkens zwischen Raffael und Marcanton gedacht, von dem Vasari erzählt: ‚Als Raffael gesehen hatte, wie Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, wollte er ebenfalls zeigen, was er in dieser Kunst vermöge, und ließ Marcanton darin vielfach sich üben.' Letzterer scheint allmählich in ein förmliches Dienstverhältniß getreten zu sein [2]; bei ihm wurden die Platten bestellt; den Vertrieb der Abdrücke besorgte Baverio Carozzi, welcher später mit Marcanton in Geschäftsverbindung trat. Marcanton arbeitete nur nach Zeichnungen Raffaels, und darin liegt die Bedeutung jenes Stechers, daß er die Idee des Künstlers so frisch und original als möglich festzuhalten suchte.

Mit besonderer Vorliebe nahm Raffael den Dienst des Kupferstiches für mythologische Scenen in Anspruch, und das Zeichnen wie Stechen nach antiken Monumenten erhielt durch ihn wirksame Förderung. Die vielen Zeichnungen, welche Giulio Romano später dem Vasari in Mantua vorlegte, bekräftigen diesen Umstand, durch welchen aber auch der Verfall christlicher Ideale und christlicher Kunstformen erheblich beschleunigt wurde.

Nachdem 1514 beide mittlere Stanzen ausgeschmückt waren, nahm Raffael die Arbeit im Zimmer des Burgbrandes in Angriff, welche 1517 vollendet

[1] Vasari IV, 384: ‚Non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. Egli, in somma, non visse da pittore, ma da principe.'

[2] Der Anfang dieser Beziehungen mag in die Jahre 1510—1512 zu verlegen sein.

wurde[1]. Jene von Perugino gemalten Deckenbilder blieben erhalten, die Wände bekamen vier historische Compositionen aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV., welche für die Kirche bedeutsame Ereignisse schildern; man könnte es also mit besserem Recht das Leozimmer nennen, als dasjenige des Burgbrandes. Die späteren Ereignisse kamen zuerst zur Darstellung, zunächst der Sieg bei Ostia, den das Heer Leo's IV. über die Saracenen davontrug. Von Handzeichnungen ist nur jener Modellact in Rothstift übrig, welchen der Künstler 1515 an Dürer schenkte[2]; auch zeigt das Fresco, selbst der Composition nach die Thätigkeit von Schülerhänden. Das Motiv ist an die Tibermündung verlegt; auf der Höhe des Meeres tobt noch die Seeschlacht; links sieht man das Castell von Ostia, rechts zeigt sich eine Kampfscene auf ödem Strand. Am Gestade thront Leo IV., dankbar zum Himmel aufschauend, hinter ihm sieht man die Cardinäle Bibbiena und Giuliano de' Medici. Eine Schaar von Gefangenen wird vor den Papst gebracht und zur Unterwerfung genöthigt. Die Scene ist sehr lebendig; man vermißt in dieser Composition aber doch jene Raffael eigene kunstvolle Verknüpfung der Gruppen, feinere Uebergänge und sorgsames Abwägen der Affecte.

Das zweite Bild führt uns den Brand im Borgo, dem vaticanischen Stadttheil, vor Augen. Leo IV., welcher durch das Zeichen des Kreuzes der Feuersbrunst Einhalt gebietet, steht auf der Loggia, vor der eine hilfesuchende Menge flutet. Im Hintergrunde sieht man die edlen Formen der alten vaticanischen Basilika. Der Vordergrund ist durch eine Treppe von dem Planum der Loggia gesondert; hier ragen stattliche Bauten empor, die schon theilweise in Brand stehen. Einwohner sind theils auf Rettung bedacht, oder versuchen zu löschen, manche irren ziellos herum, oder rufen die göttliche Hilfe an. Diese vorderen Gruppen stehen zu dem Wunder und der Geschichte in keinem Zusammenhange: es sind Idealgestalten, verwandter der Antike, als dem christlichen Mittelalter, um so mehr, da viele derselben nur der Nacktheit ihrer schönen, muskulösen Körper halber da zu sein scheinen. Die Gruppe des seinen alten Vater tragenden Mannes, begleitet vom jugendlichen Sohn, nannte schon Vasari ‚Anchises und Aeneas'. Burckhardt fügt dem hinzu: ‚Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja.'[3] Die Ausführung mag auch hier Raffael den Schülern überlassen haben; von der Composition dürfte ihm manches der frei erfundenen künstlerischen Motive angehören.

Die zwei Fresken aus dem Leben des Papstes Leo III. gehen mehr auf den historischen Charakter ein. Das erste Bild, Krönung Kaiser Karls

[1] Dieses Datum steht unter dem Fresco an der Fensterseite.

[2] In der Albertina. Die Oxforder Sammlung besitzt drei Federzeichnungen von Schlachtgetümmel, die wohl als Vorstudien gelten dürfen.

[3] Der Cicerone II, 2, S. 713. Studien zur Frauengruppe und zum Aeneas mit Anchises in der Albertina.

des Großen, schildert den Vorgang in der Basilika von S. Pietro und ist zwar nur Ceremoniell, aber doch nicht ohne feierliche Größe. Der Papst, mit den Zügen Leo's X., steht im Begriff, die Krone auf das Haupt des christlichen Herrschers zu setzen, in dem, nach einer späteren, wenig glaubwürdigen Tradition, das Portrait Franz' I. gegeben sein soll. An den Seiten auf Bänken die Cardinäle, etwas mehr zurück Bischöfe; im Vordergrund halbnackte Diener, gewichtige Krönungsgaben die Stufen heraufschleppend. Durch die Menge lebensfrischer Bildnisse mag den Zeitgenossen dieses Fresco besonders schätzbar geworden sein.

Der Reinigungseid Leo's III., das letzte Bild in jenem Zimmer, nimmt die Fensterwand ein und erinnert in Anordnung der Composition — zu den Seiten des Einbaues und über demselben — an die Messe von Bolsena. Es ist jenes Ereigniß, da der Papst, nachdem er Karl den Großen gegen die aufsässigen Römer zu Hilfe gerufen, in Gegenwart beider Parteien freiwillig den Reinigungseid ablegt. Derselbe steht entblößten Hauptes vor dem Altar, die Hände auf das Evangelienbuch legend, im Halbzirkel vom Hofstaat und Clerus umgeben. Auch hier mag Raffaels persönlicher Antheil an der Ausführung nur ein mäßiger gewesen sein.

Die vaticanischen Loggien, welche auf Bramante's Pläne zum Umbau des Palastes zurückgehen, ziehen sich auf drei Seiten im Hofe des Damasus über kräftigem Pfeilerbau als offener, gewölbter Umgang hin. Diejenigen des zweiten Stockwerkes führen den Namen ‚Loggien Raffaels', welchem Papst Leo die Ausschmückung übertragen hatte. Als sie noch in Farbenfrische erglänzten, mögen sie einen stolzen Rahmen zu dem von hier sichtbaren schönen Naturbilde — bis zur fernen Campagna und den classischen Bergzügen hin — geliefert haben; jetzt ist ihre Schönheit erblaßt und eine Beschreibung nur mit Hilfe älterer Kupferstiche möglich. Die Loggien Raffaels umfassen 13 Arkaden, jede mit einem flachen Kreuzgewölbe versehen, dessen vier Felder je ein biblisches Motiv enthalten; alles übrige ist aufs reichste nicht nur in Malerei, sondern auch in Stucco mit jenen Ornamenten überzogen, welche, sich anschließend an die leichte Decoration der späten römischen Kaiserzeit, damals unter dem Namen von Grottesken beliebt waren[1]. Geschichtliche Nachrichten und Urkunden bestätigen, daß der Plan des Ganzen Raffael zukommt, die Ausführung aber seinen Schülern. Vasari bemerkt, Giulio Romano sei als Aufseher über die Maler gestellt worden, zugleich mit Penni und Giovanni da Udine für die Arabesken. Gestützt auf diesen Bericht, hatte man sich gewöhnt, eine Menge von Entwürfen Raffael zuzuschreiben, welche sich als Arbeiten der Schule herausstellen. Ja, obgleich wir die Oberleitung dem großen Künstler zugestehen müssen, ist doch in keinem Falle dessen Thä-

[1] Grottesken waren schon vor Aufdeckung der Titusthermen und Giovanni da Udine bekannt, ja am Anfange des Jahrhunderts versuchsweise bereits gemalt worden.

tigkeit nachweisbar. Besonderes Interesse widmeten Bibbiena, Bembo, Castiglione und der Venezianer Marcantonio Michiel dem Fortgange jener Arbeiten. Am 16. Juni 1519 schrieb Castiglione an Isabella Gonzaga, die erste Loggia sei vollendet, und der Brief Michiels an einen Freund in Venedig, vom 4. Mai desselben Jahres, bestätigt diese Nachricht[1].

Die sogenannte ‚Bibel Raffaels', d. h. eine Folge von 48 Darstellungen aus dem Alten und 4 aus dem Neuen Testament, wurde späterhin durch Kupferstiche in weiteren Kreisen bekannt. Da aber die Wirkung jener Motive für den üppigen Ornamentrahmen berechnet war, zum Theil auch von der leichten, schillernden Färbung abhing, so konnten Nachbildungen den Eindruck der Originale nur schwach wiedergeben. Ueberdies wird man streng biblischen Charakter auch hier nicht antreffen, wo Darstellungen aus dem Alten Testament mit weltlichen Scenen der Mythe, mit Göttern und Göttinnen vereinigt, nur als *decoratives Material* auftreten, um malerische Gedanken und Contraste zu verwirklichen. Der michelangeleske Zug in einigen dieser Bilder aber kommt daher, daß Giulio Romano und Genossen, bei aller Devotion gegen ihren Meister, doch unabhängig von ihm solche Ideen aus der Sixtinischen Kapelle entnommen hatten: wir sehen hier schon die getrübte Quelle, aus welcher der Strom nachraffaelischer Kunst sich ergossen hat[2].

Rein aus der antiken Kunst wurde die Decoration in der größeren, ehemals offenen Halle der *Farnesina* entnommen, welche mit derjenigen im Zimmer des Cardinals Bibbiena zusammenhängt, indem beide Amors Sieg, letztere den über die Natur, erstere jenen über die Götter zu feiern bemüht sind[3]. Die Malerei im vaticanischen Zimmer, jetzt nur durch Stiche zugänglich, mag zumeist auf Entwürfe der Schule zurückgehen, anders jene der

[1] Müntz, Raphael p. 451 s. In einem Briefe vom 27. December 1519 schildert Michiel den Eindruck der Loggia: ‚Vi erano pitture di gran precio et di gran gratia, el disegno delle quali viene da Raffaello d'Urbino, et oltra di questo il Papa vi pose molte statue, chel teneva secrete nella salva roba, sua parte et parte già avanti comprate per Papa Giulio, forse a questo effetto, et erano poste in nicchii incavati ecc.' Cfr. Cicogna, Memorie del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti IX (1860), 401. 406 s.

[2] Ueber die sogen. Bibel Raffaels vgl. A. Ricci, La Bibbia di Rafaele Sanzio, Assisi 1830. Reiffenberg, Études sur les Loges de Raphael, Bruxelles 1845. E. de Busscher, Étude des études de M. le baron de Reiffenberg sur les Loges de Raphael, Gand 1846. F. A. Gruyer, Essai sur les fresques de Raphael au Vatican, Paris 1859.

[3] Vgl. dazu Prunetti, Descrizione delle celeberrime pitture esistenti nei Palazzi Farnese et Farnesina in Roma, Roma 1816. F. A. Gruyer, Le Palais de la Farnesine, Paris 1862. Waagen, Raphaels Frescomalereien in der Farnesina zu Rom, Berlin 1870. R. Förster, Farnesinastudien, Rostock 1880. Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico, Roma 1881. Ferner die Artikel von Grimm und Reumont in den Jahrb. f. Kunstw. 1868, S. 65 f. 213 ff.

Farnesina. Ihre Fresken sind nicht nur Illustration von des Apulejus Erzählung ‚Amor und Psyche', sondern mehr poetische Verarbeitung antiker Begriffe von Amors Gewalt über Naturkräfte und heidnische Götterwelt, wie sie sich in den Versen Petrarca's und Poliziano's reflectiren. Und es ist Raffael gelungen, jenem Werke nicht nur organische Structur, sondern auch poetischen Schwung zu verleihen.

Die Decoration der Halle verbreitet sich über Stichkappen, Bogenzwickel über den Pfeilern, und Decke. In den Dreiecken der Stichkappen wird Amors Triumph erzählt, in den Bogenzwickeln das Leben der Psyche, während die Decke Raum bot für zwei größere Compositionen, welche den Schluß der Erzählung ausmachen, einmal Jupiters Richterspruch und der Psyche Aufnahme in den Olymp, dann die Hochzeit Amors mit Psyche. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß jene ganze Composition von Raffael selbst herstammt; Fülle der Stimmungen, Reichthum an Phantasie deuten dies genugsam an. Aber es sind nur wenige Entwürfe von ihm vorhanden, das meiste ist Schülerarbeit, oder Nachzeichnung der Fresken. Durch Carlo Maratta's Ueberarbeiten fast der gesammten Decoration ist auch ein Urtheil unmöglich geworden, ob des Meisters Hand an der Ausführung betheiligt gewesen sei.

Im Jahre 1518 hatte Cardinal Bibbiena noch einmal von Frankreich aus, wo er sich als Legat aufhielt, Raffael in Anspruch genommen, indem er ihn ersuchte, das Portrait der Johanna von Arragonien, Gemahlin des Connetable Ascanio Colonna in Neapel, zu malen. Der Künstler sandte einen Gehilfen dahin, diese durch Schönheit berühmte Frau zu zeichnen, und nach dem Carton wurde 1518 das Portrait in Rom gefertigt[1]. Das Bildniß, von dem mehrere Copien vorhanden sind, jetzt im Louvre befindlich, zeigt die in aller Pracht der Jugend und stolzer Vornehmheit sich präsentirende Fürstin mit rothem Sammtkleide und Hut, dazu blondem, wallendem Haar. Das etwas trockene Colorit mag auf Rechnung des Umstandes kommen, daß das Portrait nicht nach dem Leben, sondern nach dem Carton und wohl einer kleinen Oelskizze oder schriftlichen Notizen gearbeitet wurde. Vasari behauptet, der Kopf sei ganz von Raffaels Hand, an dem übrigen habe Giulio Romano viel Antheil.

Leo X., der nicht minder die Gunst Franz' I. zu befestigen strebte, hatte zwei Bilder Raffael in Auftrag gegeben, den hl. Michael und eine ‚Heilige Familie', bestimmt für das königliche Paar. Im Juni 1518 wurden sie nach Fontainebleau gesendet, wo des Papstes Neffe, Lorenzo, sie überreichen

[1] Campori, Notizie di Raffaello, p. 14. Cassiano del Pozzo gedenkt des Bildes in seinem Diarium als 1625 in Fontainebleau vorhanden: ‚L' ultimo fu un ritratto, dicon della regina Giovanna di Napoli et è vestita di rosso con un panno in testa dell' istesso colore.' Abgedruckt bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, p. 149.

sollte[1]. Der Erzengel Michael ist geharnischt dargestellt, in gewaltigem Schwunge vom Himmel herabstürmend auf den niedergeworfenen Satan und mit der Lanze ausholend[2]. Aus dem felsigen Terrain brechen Flammen hervor. Mehrfache Ausbesserungen haben dem Colorit stark zugesetzt und lassen ursprüngliche Harmonie vermissen. Die große heilige Familie zeigt, ähnlich wie jene in Madrid[3] — die Perle zubenannt —, kräftige Formen und kühne Bewegungen, nichts mehr in ihrem pomphaften Auftreten von der Anmuth der Florentiner Epoche; auch von religiösem Inhalt wird man nichts finden, ja es sind nur Genrebilder in der hochentwickelten Formsprache römischer Typen. Der dunkle Farbenton und schwärzliche Schatten auf dem Bilde in Madrid lassen die ausführende Hand Giulio Romano's vermuthen.

Die Bürde gesteigerter Thätigkeit wuchs für Raffael immer mehr, seit durch Bramante's Verlust das ganze Bauwesen auf ihm lastete. Dazu kamen Angriffe der Neider und inferioren Kunstgenossen, unter denen Sebastian del Piombo durch niedrige Gesinnung hervorragte[4]. Nachdem dieser alle Beziehungen zu Raffael abgebrochen, suchte er durch Anschluß an Michelangelo seine eigene Bedeutung zu übertreiben.

Die hohe Spannung von Raffaels Geisteskraft spiegelt sich in den Werken jener letzten Epoche. Außer dem Abschluß der vaticanischen Fresken lag ihm die Vollendung zweier größerer Compositionen am Herzen, der Auferstehung und der Verklärung des Herrn. Nachdem die Wandbilder im Leozimmer vollendet, kam die Reihe an den großen Saal, welcher an die Loggien grenzt. Man wählte für ihn Motive aus dem Leben Constantins, aber die Arbeit ging nur langsam vorwärts. Als Raffael starb, war noch nichts über den Inhalt der Bilder definitiv beschlossen; erst aus einem Briefe Sebastiano's del Piombo ersehen wir, welche Gegenstände zur Darstellung kommen sollten. Aber die Fresken selbst weichen von dem dort entwickelten Programm erheblich ab, es sind: die Erscheinung des Kreuzes[5]; die Schlacht gegen Maxentius; die Taufe Constantins; und die Schenkung Roms an den Papst. Es scheint,

---

[1] Vgl. Gaye, Carteggio II, 146 s. Auch dieses Bildes gedenkt Cassiano del Pozzo in seinem Diarium.

[2] Gestochen von A. Tardieu.

[3] Nach A. v. Reumont (Jahrb. f. Kunstw. II, 250, und: La sacra famiglia, detta la Perla di Raffaelle Sanzio, Roma 1881) identisch mit der für Lodovico di Canossa gemalten ‚Geburt Christi', welche Vasari nicht gesehen hat, sondern nur flüchtig beschreibt. Aus den Nebenumständen ist auf die ‚Perle' zu schließen. Diese kam 1628 aus Mantua nach London, von da 1649 an Philipp IV. von Spanien. Stich von Lecomte.

[4] Die Bezeichnung Raffaels als ‚principe della sinagoga', d. h. Haupt einer Kunstsecte, ist noch glimpflich gegen die Beschuldigung in demselben Briefe an Michelangelo (Gotti I, 128): ‚io voglio far toccar con mano al Cardinale, che Raffaello roba almanco 3 ducati al zorno al papa.'

[5] Entwurf in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.

daß man die Absicht hatte, jene Wandbilder in Oel zu malen; als Probe ward eine Figur entworfen, von der Bibbiena mit Begeisterung spricht. Die großen Compositionen heben sich wie Teppiche von der Wand ab, ihre Zwischenräume füllen Päpste in Nischen und allegorische Figuren.

Daß sich Raffael mit einem Auferstehungsbilde beschäftigte, ist durch mehrere Studienblätter und durch einen damit in Beziehung stehenden Entwurf dargethan worden[1]. Zeichnungen in Lille und Oxford schließen sich dem an. Das Motiv ist hier so gefaßt, daß der Erlöser in einer Strahlenglorie, von Engeln umgeben, über dem Grabe schwebt, auf dem ein Engel sitzt und nach oben weist. Die von dem Licht geblendeten Soldaten fahren aus dem Schlafe empor, oder wenden sich zur Flucht. Durch kühne Geberden und schwierige Verkürzungen ist das Plötzliche des Ereignisses; gegen die Ruhe himmlischer Glorie das Leidenschaftliche, die menschliche Hilflosigkeit in ausgeprägten Contrasten vorgestellt. Nachdem bereits Naturstudien gezeichnet waren, hat Raffael seine Intention geändert und die Verklärung anstatt jener Composition zum Vorwurf einer Altartafel genommen. Es geschah dies, um ein Werk von mehr dramatischem Charakter dem Lazarusbilde seines Feindes Sebastian entgegenzustellen: die Lebhaftigkeit der Apostelgruppe auf der Verklärung wird uns von diesem Gesichtspunkt aus erst recht verständlich.

Schon 1517 hatte der Cardinal Giulio de' Medici für die Hauptkirche zu Narbonne zwei Altartafeln bestellt, die erste bei Raffael, die andere bei dessen Gegner, Sebastiano Luciani. Daß auch letzterer solchen Auftrag erhielt, mag wegen der Ueberbürdung Raffaels geschehen sein, gab aber Anlaß zu jenem Wettkampfe, in den selbst Michelangelo hineingezogen wurde[2]. 1518 hatte sich Raffael für das Motiv der Transfiguration bestimmt und begann mit vollem Einsatz frischer Kraft, indem er höchst genaue Studien zeichnete, manche selbst in der Größe des Bildes[3]. Er gliederte die Composition nach denselben Principien wie den Entwurf zur Auferstehung und nahm die Gestalt des aufschwebenden Erlösers ganz aus der Skizze zu jener herüber. Von Lichtschein umflossen, erhebt sich in majestätischer Würde und unendlicher Anmuth der Bewegung, das Antlitz strahlend von Milde nach oben gerichtet, der Heiland. Weißes, lichtdurchströmtes Gewand schmiegt sich, spielend im Hauche der Luft, um die ebenmäßigen Glieder; die Arme sind ausgebreitet,

[1] Robinson, Critical account p. 257. Ruland, Windsorkatalog S. 40. Der Entwurf im Privatbesitz von W. Mitchell zu London.

[2] Leonardo Sellajo meldet im Januar 1519 an Michelangelo, daß Sebastians Tafel beinahe vollendet sei und über diejenige Raffaels gestellt werde.

[3] Blatt in Oxford (Br. 57). Vgl. zu dem Bilde: Figueroa, Examen analitico de la Transfiguracion de Rafael, Paris 1804. Deutsche Uebersetzung, Berlin 1806. K. Morgenstern, Ueber Raffaels Verklärung, Leipzig 1822. P. Zurla, Sulla unità del soggetto nel quadro della Transfigurazione di Raffaele, Roma 1830. Justi, Die Verklärung; Gemälde Raffaels, Leipzig 1870. Pistolesi, Della Transfigurazione di Raffaelle Sanzio, Roma, s. d.

als verlange er nach dem Kreuz, das Opfer seiner Liebe zu vollenden. Moses und Elias, in kleineren Figuren, schweben ihm zur Seite; in ihren aufwallenden Mänteln gibt sich die vom Himmel herabkommende Bewegung an; sie erscheinen farbiger, während der Herr als Lichtquelle ganz in weißem Gewande schimmert. Unter ihm ruhen die drei Apostel Petrus, Johannes, Jacobus und suchen ihre Augen vor dem blendenden Glanz zu schützen. Dieser majestätische Vorgang auf der Höhe des Tabor, die Offenbarung des ewigen Wortes in seiner göttlichen Natur und Machtfülle, hat zur Basis auf der unteren Hälfte des Bildes jene die menschliche Hilflosigkeit ergreifend darstellende Scene, wie ein besessener Knabe von seinen Eltern zu den Aposteln gebracht wird, daß sie ihn heilen[1]. Durch die nach oben auf den Heiland gerichtete Geberde des einen aus jener Gruppe wird innerer, organischer Zusammenhang aller Theile der Composition geschaffen: Das Obere und Untere sind völlig eins geworden.

Die ältesten Nachrichten über diese schöne Tafel erwähnen nicht, daß sie erst nachträglich von Giulio Romano ihre Vollendung erhalten[2]. Daß Raffael sich dessen Hilfe bediente bei Ausführung der unteren Gruppen, ist wahrscheinlich und erklärt gewisse Härten im Umriß, jene schwarzen, leblosen Schatten, den Mangel an Transparenz und Leuchtkraft des Farbenkörpers.

Zwanzigjährige Thätigkeit lag nun hinter Raffael. Welche Entfaltung hatte sein Talent in diesem Zeitraum gewonnen! Und doch gibt es in solchen Wandlungen seines Stils immer Anknüpfungspunkte mit der Vergangenheit, welche vermittelnd wirken. Seine Thätigkeit war zuletzt doch die Kräfte des zartgebauten Mannes überwältigend, denn er hatte schier das gesammte Kunstleben Roms in seinen Händen. Dadurch, ohne in rechter Sammlung des Gemüthes sich wiederfinden zu können, ward er reizbar, schwand die ruhig glückliche Stimmung, wie sie in älteren Briefen und frühen Werken sich ausdrückt. Er stand nun am Ziel seines Lebens, bei dem Uebermaß von Arbeit brach er zusammen. Ein hitziges Fieber (perniciosa) ergriff ihn im Frühling des Jahres 1520 und raffte ihn nach wenigen Tagen dahin[3]. Er starb

---

[1] Raffael wollte nicht die Heilung des Besessenen darstellen, sondern illustrirte nur jene Worte im Evangelium (Matth. 17, 14—15), wo der Vater des Leidenden Christo mittheilt, daß er während der Verklärung den Knaben zu den Jüngern gebracht habe, die ihn nicht heilen konnten.

[2] Giulio erhielt als Erbe Raffaels erst zwei Jahre nach dessen Tode die letzte Zahlung für das Bild; es beweist dies aber nicht, daß er es vollendete.

[3] In einem Briefe des Alfonso Pauluzzi aus Rom (7. April 1520) an den Herzog von Ferrara (bei Campori l. c. p. 30) heißt es: ‚è morto di una febre continua ed acuta, che gia octo giorni l'assaltò.' Der Bericht Pandulfo Pico's an die Markgräfin von Mantua (15. April 1520) wurde von Campori in der Gazette des beaux arts IIe pér. VI, 364 veröffentlicht, worin er bemerkt, daß Raffael in der Nacht des Charfreitags gestorben sei. Der dritte Bericht, ein Brief des Ser Antonio Michiel an Antonio di Marsilio in Venedig (11. April 1520) bei Morelli, Notizia

am Charfreitag, dem 6. April, an demselben Tage, wo er vor 37 Jahren zu Urbino geboren war. Durch Aufsetzen eines Testamentes und Empfang der heiligen Sacramente hatte er sich für die letzte Stunde vorbereitet, auch gab er durch Stiftung einer Meßfundation in der Kirche des Pantheon seine christliche Gesinnung zu erkennen. Der künstlerische Nachlaß fiel an Giulio Romano und an Francesco Penni; das Haus von Bramante erhielt der Cardinal Bibbiena, mit dessen Nichte Raffael versprochen war; bedacht wurden ferner seine Verwandten und die Fraternität der Misericordia in Urbino. Daß der vaticanische Palast, der Schauplatz von Raffaels Thätigkeit, plötzlich Risse erhielt, ward als ominöses Zeichen mit seinem Tode in Verbindung gebracht. Leo X., der mit Spannung und Theilnahme dem Verlauf der Krankheit gefolgt war, hörte mit tiefem Schmerz die Nachricht vom Hinscheiden seines Lieblings. Im Pantheon wurde er beigesetzt. Ganz Rom beklagte ihn.

Mit Raffael schwinden die Traditionen der großen christlichen Malerei. Was Giotto und Masaccio in erhabenen Zügen an die Wände der Kirchen geschrieben, hat seine Sprache zu höchster Fülle und Blüte jener neuen Zeit gemäß entwickelt. Es ist die historische, monumentale, der Verherrlichung des Edelsten und Besten, was die Erde besitzt, des Glaubens und seiner Trägerin, der Kirche, gewidmete Kunst, die mit ihm zu Ende geht. Aber jede Blüte faßt den Keim des Sterbens in sich. In Raffaels Natur mischt sich Erhabenes und Sinnliches; ja ein großer Theil seiner Madonnenbilder huldigt der Form in solcher Weise, daß das Göttliche profanirt wird. Das Idealschöne ist nicht das Sinnliche, es beruht auf Durchgeistigung der Form und ist ein Abglanz unerschaffener, ewiger Harmonie in Gott. Wo Raffael von der Höhe christlicher Weltanschauung aus betrachtet, wo er die glänzende Entfaltung malerischer Mittel der Idee unterordnet, wie in den meisten Wandbildern der Stanzen, in den Tapeten, in der Sixtinischen Madonna, im Spasimo, in der Transfiguration, erhebt er sich zu abgeklärter Schönheit und Ruhe, zum richtigen Verhältniß von Geist und Materie, wie es die Würde christlicher Kunst erfordert. Mit solchen Talenten ausgerüstet, mußte er im Dienste der höchsten Principien eine Fülle von Licht ausbreiten über alle ihm nachfolgenden Zeiten. Dann ahnte er wohl jene ewige lichte Welt, in der alle irdischen Mißtöne verklungen sind und die Schöpfung neugeboren das Abbild ewiger Schöne wiederspiegelt; aber Raffael lebte im Glanz des Mediceerhofes, und so wenig sein Herz in angeborener Güte und Schlicht-

---

d' opere, scritta da un anonymo, p. 210. Michiel gibt den Nachlaß auf 16000 Ducaten an, darunter 5000 in baarem Gelde. Wie sehr Raffael an ein längeres Leben dachte, beweist der Vertrag über den Ankauf eines neuen Bauplatzes (vom 24. März 1520; bei Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, p. 135 ss.) in der Via Giulia. Das alte von Bramante gekaufte Haus war ihm und seinen Gehilfen längst zu klein geworden. Dieser Vertrag wurde von Müntz zuerst in der Gazette d. b. a. I (1880), 353 veröffentlicht.

heit den Lockungen des Stolzes unterlag, denen des Cultus rein irdischen Formzaubers war es nicht immer gewachsen. Diese Mischung von Erhabenem und Sinnenlust hat Raffael allerdings vielen verständlich gemacht; der innere Kern seiner wahren Größe ist aber gewiß kein anderer, als der eines Giotto, Masaccio, Fra Angelico und Fra Bartolommeo. Die Leuchte des Glaubens führt auch dieses unvergleichliche Talent zu dem ewig Wahren und Schönen hin, aber Vielseitigkeit der Begabung schafft jene Fülle von Abstufungen in steter Mischung von Geist und Materie, daß man glaubt, er habe nicht ein Leben, sondern mehrere durchlebt. Zwar ist vieles in seinen Werken, das uns ideale Freude nicht gewähren kann, da das edlere Ich sich gefangen gibt an den Dienst der Materie, aber was er Großes uns hinterlassen, bleibt unser werthvolles Eigenthum und wird, solange christliche Cultur dauert, allen edeldenkenden Menschen theuer sein, sollte es auch nur in Abbildern erhalten werden.

Raffaels Schüler und Nachfolger.

Vasari berichtet uns, daß Raffael in den Tagen seines Glanzes von wohl fünfzig Malern täglich zum Vatican geleitet worden sei, die ihn durch ihre Gegenwart zu ehren suchten. Bei solchem Umfang künstlerischer Thätigkeit wird es erklärlich, daß er die Ausführung seiner Bilder zuletzt größtentheils untergeordneten Kräften überlassen mußte; aber schon die früheste Arbeit in den Stanzen ist ohne eine Anzahl von Gehilfen nicht denkbar. Dazu kam der im Umgang so liebenswürdige Charakter Raffaels, seine neidlose Güte, Geduld, das herzliche Verhältniß zu seinen Untergebenen, welche viele Maler aus anderen Schulen nach Rom zogen und an ihn fesselten, indem sie bald, ihre lokalen Eigenthümlichkeiten verlassend, sich der Stilweise des großen Künstlers anbequemten. Vasari hebt besonders hervor, alle wären einig gewesen, sobald sie in Raffaels Gesellschaft arbeiteten; jede üble Laune, jeder niedrige Gedanke sei dann aus ihrer Seele gewichen, überwunden von der Macht jener schönen Natur. Welch ein Gegensatz zu der störrigen Art Michelangelo's, der keinen Ebenbürtigen neben sich dulden wollte und gehässige Anklagen gegen Raffael in den Briefen seiner Freunde sich gefallen ließ!

Aber solche Unterordnung zahlreicher Eleven unter den Genius, die Stilweise und Formsprache des Meisters hatte für Raffaels Schüler naturgemäß eine Veräußerlichung zur Folge, die zum Manierismus hinführte. Denn die Kunst war an jene Grenze gelangt, wo entwickeltes Formleben Uebermacht über das Seelische gewinnt und die Tradition der älteren Schulen ihre Kraft einbüßte. Annäherung an den Stil des Alterthums hatte durch Ausgrabungen classischer Monumente und Zeichnen nach der Antike bedenkliche Fortschritte zu Ungunsten christlicher Kunstideale gemacht; dazu kam der wachsende Einfluß Michelangelo's, welcher alle Schranken der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten niederriß, den Cultus erhabener Geistesmacht durch physische Kräfte und Muskel-

spannung ersetzend. Schon in den Loggienbildern zeigt sich das biblische Motiv in bedenklicher Weise mit der Ideenwelt des Heidenthums verquickt und im Banne classischer Formsprache zur Decoration erniedrigt. Wie das Studium der Deckenbilder in der Sixtina die Schule Raffaels beeinflußte, verräth sich hier recht deutlich.

Der Florentiner Giovanni Francesco Penni (1488—1528) scheint besonders Raffaels Vertrauen genossen zu haben[1] und theilte sich mit Giulio Romano in den Nachlaß des Meisters, wie er mit diesem auch die ‚Krönung Mariä' für Monteluce vollendete. Wann er nach Rom gekommen, ist zweifelhaft, auch kennt man nicht den Lehrer, von dem er seine erste Ausbildung erhielt. Er arbeitete nach Raffaels Entwürfen in den Loggien, an den Friesen der Teppichcartons, an der Decke der Farnesina. Im Constantinssaal fiel ihm die Darstellung der Taufe des Kaisers zu, und 1518 copirte er die ‚Grablegung' Raffaels und für Papst Clemens VII. die Transfiguration, welche nach Neapel gelangte und später verschollen ist. Nachdem er Mantua und die Lombardei besucht, folgte er dem Marchese del Vasto nach Neapel, wo er gestorben sein soll.

Eine größere Thätigkeit entfaltete Piero oder Perino del Vaga[2], welcher ebenfalls Florentiner war. Geboren 1500 als Sohn eines gewissen Giovanni Buonaccorsi, kam er zunächst in die Bottega des mittelmäßigen Andrea del Ceri, dann, wie Vasari behauptet, zu dem Maler Vaga, obgleich ein solcher Name in den Verzeichnissen jener Epoche nicht vorkommt[3]. Zuvor hatte sich Ridolfo Ghirlandajo desselben angenommen, der für seine erste Richtung bestimmend wurde. Von da ging er nach Rom und kam durch Penni oder Giulio Romano mit Raffael in Beziehung, der ihn unter seine Gehilfen aufnahm. An der Ausführung der Loggien dürfte er stark betheiligt gewesen sein, überhaupt ist er vornehmlich Decorateur und lieferte auch selbständig eine Menge von Fassadenschmuck, Arbeiten für Paläste und Kirchen, bis er 1527, durch die Plünderung Roms vertrieben, sich nach Pisa wandte, wo man im rechten Querschiff des Domes Reste seiner Malereien findet; dann kam er nach Genua, wo er den Palast des Andrea Doria mit Fresken zu versehen hatte. Hier waltet noch der Geist Raffaels, die Tradition der Farnesina und der Loggien, wenigstens in der Gesammtwirkung. Nach Rom zurückgekehrt, malte er hier wieder Fresken, aber auch Staffeleibilder, worin er schon so stark der Manier huldigt, daß sie keine Beachtung verdienen. Er lebte bis 1547. Nach dem Epitaph war er mit Penni verschwägert[4].

[1] Er hatte den Zunamen: ‚Il Fattore'. Vgl. sein Leben bei Vasari IV, 643. 652. Nach Milanesi ist er der Sohn des Michele di Luca di Bartolommeo, eines Webers in Florenz.

[2] Vasari V, 587 ss. [3] Vgl. Milanesi bei Vasari V, 590, nota 2.

[4] Vasari V, 630: ‚Perino Bonaccursio Vagae Florentino, qui ingenio et arte singulari egregios cum pictores permultos tum plastas facile omnes superavit,

Einer der wenigen Maler, welche Rom selbst hervorgebracht hat, ist Giulio Pippi, der selbständigste Schüler Raffaels, aber eine derbe und sinnliche Natur, welche zuletzt ganz im Cultus der Antike sich verliert[1]. Durch ziegelrothe Fleischtöne und rauchige Schatten ist er leicht zu erkennen, nicht minder durch Neigung für die übertriebene Formsprache Michelangelo's. Er ist 1492 geboren, und es scheint nicht, daß er vor Raffael eine besondere Schule durchgemacht habe; so mag er frisch unter jene Leitung gekommen sein, ohne sich die edlere Auffassung des Meisters je anzueignen, der ihm bekanntlich manchmal die Hauptarbeit an der Ausführung seiner Werke überließ, ja später selbst die Composition. Gewisser Reichthum der Erfindung ist Giulio Romano nicht abzusprechen, aber Tiefe des Gemüthes, Respect vor heiligen Dingen, oder auch nur seelenvolle Anmuth wird man bei ihm nicht finden. Seine Bilder leiden insgesammt an dem kalten Hauch antikisirenden Stils, oder erglühen von dem Feuer unreiner Leidenschaft, wie manche der späteren Arbeiten im Palazzo del Te zu Mantua. In der Stanza del Incendio des Vaticans hat er unter und mit Raffael gemalt, viel auch in den Loggien, wo er die Oberaufsicht übte, dann in der Farnesina und, nach des Meisters Tode, im Constantinssaal, wo namentlich die Ausführung des Schlachtenbildes ihm zugefallen ist. Auch manche der Tafelbilder, welche unter Leo X. bei Raffael bestellt wurden, hatte Giulio zu vollenden, so jene für Franz I. Mehrere ‚Heilige Familien' von seiner Hand finden sich in Neapel, in den Galerien Colonna und Borghese zu Rom, in der Sacristei von S. Pietro daselbst und in den Uffizien. Feierliche Haltung ist der thronenden Madonna in S. Maria dell' Anima zu Rom nicht abzusprechen, aber die späterer Zeit angehörige Badescene des Christkindes, in der Dresdener Galerie, präsentirt sich als Genrebild ohne Spur von religiöser Würde; ebenso wenig erhebt sich die jetzt im Louvre befindliche ‚Geburt Christi', mit dem gewaltsamen Ausdruck, über das Niveau einer Scene aus dem römischen Volksleben. Die ‚Geißelung Christi', in der Sacristei von S. Prassede, ist augenscheinlich von Michelangelo inspirirt, zwar sorgfältig behandelt, aber von unangenehm rothem Fleischton. Wie wenig dem Maler der Ernst christlicher Stoffe zu Herzen ging, zeigt das Bild der Steinigung von S. Stephanus in der Kirche dieses Namens zu Genua. Als frühe, selbständige decorative Arbeiten sind die mythologischen Fresken in dem jetzt ‚Villa Madama' genannten Hause des Cardinals Giulio de' Medici bei Monte Mario zu nennen, sowie jene in der späteren Villa Lante. 1524 wird Giulio von Federigo Gonzaga nach Mantua berufen und dort in den Dienst

Catherina Perini coniugi, Lavinia Bonaccursia parenti, Iosephus Cincius socero charissimo et optimo fecere. Vixit ann. 46 men. 3 dies 21. Mortuus est 14. Calen. Novemb. Ann. 1547.' Vasari schreibt ‚Catherina Perini' anstatt ‚Penni', denn sie war die Schwester des Malers Gio. Fr. Penni.

[1] Conte d'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantova 1838. 1842.

des Herzogs gestellt[1], wo er innerhalb der nächsten 22 Jahre umfangreiche Thätigkeit entfaltet und große Gemäldecyklen im Palazzo del Te entworfen hat, deren Besprechung nicht mehr dem Rahmen dieses Werkes angehört. 1546 ist er zu Mantua gestorben und wurde in S. Barnaba beigesetzt. Sein dortiges, mit Stuck und Malereien verziertes palastartiges Haus hat sich bis jetzt erhalten[2]. Giulio Romano's Stil zeigt die antikisirende Tendenz in der Schule Raffaels bis zur gänzlichen Entchristlichung und Entfesselung hin, jenen äußerlichen Pomp, welcher die mangelnde Seele zu ersetzen bemüht ist[3].

An Francesco Penni und Giulio Romano schließt sich der als Decorateur berühmte Giovanni da Udine an, dessen Familienname, wie Vasari meint, Nani gewesen ist. Geboren 1487 zu Udine im Friaul, kam er zu Giorgione nach Venedig, dann aber nach Rom, wo er für ornamentale Malerei Verwendung fand. In seinem decorativen Stil sind zwei Elemente vertreten, zuerst die als Grottesken benannten, dann jene wie Stillleben naturgetreu ausgeführten Motive von Pflanzen, Fruchtgewinden, Blätterkränzen, Thieren, Musikinstrumenten und Geräthen. Von ihm rühren die sehr täuschend gemalten Instrumente auf Raffaels Bild der hl. Cäcilia. Auch als Stuckarbeiter that er sich hervor. In der Farnesina malte er im Guirlandenstil sehr treffliche Fruchtschnüre, welche alle Motive einfassen; die Loggienbilder umgab er mit Stuckornament und Grottesken. In der Pfeilerhalle, unter den Loggien, entwarf er zierliche Rebenlauben, auch war er hauptsächlich bei der Decoration des ersten Saales im Appartemento Borgia thätig. Ist sein Familienname wirklich Nani gewesen, so stammt möglicherweise von seiner Hand das im Besitz der Familie Frizzoni zu Bergamo vorhandene zierliche Madonnenbild venezianischen Charakters[4]. Infolge der Plünderung Roms kehrte er in die Heimat zurück, wo er im bischöflichen Palast eine Decke malte; auch im Schlosse zu Colloredo und im Castell zu Spilimberg sind Fresken von ihm zu finden. In seiner Vaterstadt war er, gleich Giulio zu Mantua, nicht bloß als Maler, sondern auch als Architekt angesehen. Von Papst Clemens 1530 nach Rom zurückberufen, erhielt er Pension nebst Anstellung im Ufficio del Piombo. 1532 kam er nach Florenz, später war er auch in Cividale thätig. 1552 wird er zum Generalarchitekten aller öffentlichen Bauten seiner Vaterstadt Udine ernannt mit Stipendium von 70 Ducaten. 1555 ist er wieder in Rom, ebenso 1560. 1564 starb er daselbst[5].

---

[1] Gaye, Carteggio II, 155 s. Giulio's Stellung in Mantua war so, daß er bei allen künstlerischen Unternehmungen in Anspruch genommen wurde, für Kirchen- und Profanbauten, Wasser- und Straßenanlagen; man hat ihn sogar nach Bologna gerufen, um für S. Petronio eine Fassade zu projectiren. [2] Vasari V, 549.

[3] Vasari VI, 549. 567. Burckhardt (Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 724) urtheilt, daß Giulio zur kirchlichen Malerei gar keine innerliche Beziehung mehr hatte und einer grenzenlosen Verwilderung anheimfallen mußte.

[4] Bezeichnet: ‚Iohannes Nannis. 1517.' [5] Vasari VI, 549 ss.

Bei Ausschmückung der Loggien waren auch zwei andere Gehilfen Raffaels thätig, Vincenzo dei Tamagni und Pellegrino da Modena, welche nicht minder die damals in Rom übliche Fassadenmalerei pflegten. Sie überragt Polidoro da Caravaggio, der, um 1495 in jener kleinen lombardischen Stadt geboren, früh nach Rom kam und unter Raffael sich ausbildete. Er arbeitete mit an den Loggien, wurde aber bald selbständig und lieferte mit seinem Genossen, dem Florentiner Maturino, eine große Anzahl von Fassadenmalereien, und zwar in Sgraffito oder in farbigem Fresco. Diese historischen und mythologischen Objecte sind fast alle verschwunden; erhalten war bis in neuere Zeit der Niobefries an einem Hause der Maschera d'oro, dessen Entwurf im Palazzo Corsini aufbewahrt ist. Anderes am Palazzo Ricci, in der Via Giulia; im Innern der Kirche S. Silvestro, auf Monte Cavallo, die von Vasari citirten Landschaften, mit Scenen aus dem Leben der hl. Magdalena. Auch Polidoro ward durch den Sacco di Roma vertrieben und begab sich zuerst nach Neapel, dann nach Messina, entfernte sich aber, wie die realistisch gemalte Kreuztragung im Museum von Neapel beweist, jetzt ganz von der Stilweise Raffaels. Sein Bild ist als Vorläufer des im Süden Italiens später auftretenden verwilderten Naturalismus anzusehen. Polidoro wurde 1543 von seinem Diener in Messina ermordet und fand in dortiger Kathedrale seine letzte Ruhestätte.

Von allen Schülern Raffaels hat Andrea Sabbatini von Salerno[1] am reinsten das Vorbild seines großen Lehrers in sich aufgenommen. Er muß schon früh in dessen Unterricht gekommen sein, kehrte aber 1515 wieder nach der Heimat zurück, wo er in Neapel und Salerno bis an sein Ende thätig blieb. Durch dieses frühe Loslösen von Rom hat er sich die Blüte raffaelischen Stils unverkümmert erhalten. Im Gegensatz zu den übrigen Schülern bleibt er der kirchlichen Malerei treu und weiß durch schlichte Natürlichkeit wie ungekünstelte Anmuth seinen Werken Reiz zu geben. Im Museum zu Neapel begegnet man mehreren derselben, so einer Anbetung der Könige, hell im Colorit und von milder Formsprache. Daselbst auch ein hl. Benedikt, zwischen Maurus und Placidus, und die Kreuzabnahme. In S. Domenico zu Neapel findet man eine Madonna und eine Verkündigung; in der Sacristei von S. Filippo die schöne Anbetung der Könige. Diese überragt der Frescocyklus in der Vorhalle von S. Gennaro de' Poveri, Motive aus dem Leben des hl. Januarius, voll Anmuth und schlichter Lebenswahrheit, zu den besten Werken jener Zeit gehörend.

Während des sechzehnten Jahrhunderts erhält sich diese Stilweise der Schule Raffaels in Neapel trotz des ihr entgegenstehenden Naturalismus und Manierismus, wenngleich nur durch schwache Kräfte vertreten. Marco

[1] Dominici, Vite dei pittori ecc. Napolitani, 1840—1846, II, 74 ss. Von Vasari wird Andrea nicht genannt.

Cardisco, den Vasari Marco Calabrese nennt, gilt zwar als Eleve Polidoro's, steht aber dem Andrea näher. In Sicilien wird durch Vincenzo Ainemolo[1] die römische Schule vertreten. Aber es scheint, daß er erst gegen 1520 nach Rom kam und sich dort weiter ausgebildet habe, nachdem er durch Raffaels Bild des ‚Spasimo' die erste Directive empfangen. In neuerer Zeit hat man ihm die große Kreuztragung im Kloster S. Maria Nuova zuerkannt[2]. 1530 ist er wieder in Palermo und wiederholt jenen ihm zusagenden Gegenstand auf einer Altartafel, welche sich jetzt in der Pinakothek daselbst befindet. Die letzte Nachricht über ihn gehört dem Jahre 1552 an.

Wir wollen an dieser Stelle auch noch des Perugineser Domenico di Paride Alfani gedenken, welcher nachmals mit Raffael in Beziehungen trat und als Geschäftsträger desselben zu Perugia fungirte. Er erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dem Goldschmiede, und wird 1510 in der Malerrolle aufgeführt[3]. Später nahm er seinen Sohn Orazio als Gehilfen zu sich in die Werkstatt. Der ausgeprägteste Zug an den Gebilden jener Umbrier, die sich sonst gleich bleiben, ist die Nachahmung Raffaels, welche späterhin nur durch Anlehnen an Rosso alterirt wird, der 1527 als Flüchtling nach Perugia kam und im Hause der Alfani Aufnahme fand. Domenico's früheste Arbeit ist ein Madonnenbild von 1518, im Collegio Gregoriano zu Perugia[4], neben Maria die hll. Gregorius und Nicolaus enthaltend. Das Ganze empfiehlt sich durch Würde und gleichmäßige Formen, zeigt dabei Anlehnung an Raffael, wird aber durch die häßlichen, victorienartigen Engel und düstere Schatten beeinträchtigt. Gleiche Qualitäten vertritt das Wandbild in S. Francesco zu Bettona: Maria mit dem Kinde, die hll. Franciscus, Bernardin, Anton von Padua und Hieronymus. Die Gruppirung erscheint hier etwas künstlich, die Form des Kindes plumper, aber Antlitz und Bewegung Mariä sind ziemlich ansprechend. Der Fleischton ist rosig. Ein bezeichnetes Werk von 1521 im Dom zu Città della Pieve. Entschiedene Wendung zum Florentiner Stil findet sich erst seit 1532, so auf einer Altartafel in S. Agostino, zu Perugia, und auf jener aus S. Giuliana, jetzt in der Galerie daselbst. Domenico lebte bis nach 1553.

B. Ferrara und Bologna.

Das von der Natur der Verhältnisse und Wahlverwandtschaft abhängige, daher leicht erklärliche Wechselverhältniß zwischen Romagnolen und Venezianern ward am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts durch das blendende Licht

---

[1] Vasari V, 211. Crowe und Cavalcaselle VI, 151 ff. Vgl. dazu Repert. III, 144 ff.
[2] Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien III, 197.
[3] Mariotti, Lettere p. 241. [4] Crowe und Cavalcaselle IV, 385.

gestört, welches aus der Erscheinung Raffaels über Italien hinfluthete. Gar mancher der Romagnolen ward von ihm angezogen und nach Rom gelenkt, so der Ferrarese Benvenuto Tisio, genannt Garofalo, später Ramenghi von Bagnacavallo, Girolamo Marchesi von Cotignola, Innocenzo da Imola und andere mehr. Trotz des etwa zweijährigen Aufenthaltes in Rom bleibt Garofalo, ebenso wie Ramenghi, seiner Individualität getreu. Ob auch Dosso Dossi sich in Rom aufgehalten, läßt sich nicht feststellen, wenigstens ist kein Document darüber vorhanden, und in seinen Werken präsentirt er sich stets als Ferrarese; in späterer Zeit nähert sich sein Colorit zwar den Venezianern, von Einwirkung Raffaels ist jedoch nichts zu finden[1]. Giovanni Dosso und Benvenuto Garofalo nehmen unter den Ferraresen etwa denselben Rang ein, wie Gaudenzio Ferrari und Bernardino Luini, ihre Zeitgenossen, in der lombardischen Malerei.

Man hatte früher diese Cinquecentisten Ferrara's und Bologna's in völlige Abhängigkeit von Raffael gebracht, sie als dessen Nachfolger angesehen; obgleich aber in manchen ihrer Werke sich die Eindrücke römischen Aufenthaltes, oder der in Italien verbreiteten Bilder Raffaels wiederspiegeln, hat jener Einfluß ihr inneres Wesen doch nicht zu berühren oder zu modeln vermocht. Sowie die älteren Künstler, ihrer Wahlverwandtschaft mit der paduanisch-venezianischen Richtung getreu, sich in Unabhängigkeit auf dem Boden provinzieller Anschauung entwickeln, so halten sie jetzt nicht minder ihre realistische Eigenart der römischen Formsprache gegenüber aufrecht. Es bleibt den Ferraresen auch jene ausgesprochene Vorliebe für landschaftliche Hintergründe, phantastisches Beiwerk erhalten, welche schon im Quattrocento sich in einer den Niederländern verwandten Richtung ausspricht. Aus dieser Schule geht noch manches schöne kirchliche Werk hervor, das durch ernste, gewichtige Auffassung die Zwecke eines Andachtsbildes zu erfüllen im Stande ist; ja viele jener Künstler zeichnen sich durch den Eifer aus, mit dem sie an solcher Richtung festhalten, während in der Schule Raffaels der den christlichen Geist mehr und mehr verdrängende und erkältende Paganismus emporwächst, wovon Giulio Romano Zeugniß ablegt. Innocenzo da Imola versteht selbst die in den Werken seines Meisters Francia waltende religiöse Innigkeit im Andachtsbilde zu bewahren.

Dosso Dossi.

An der Spitze der Ferraresen steht Giovanni Niccolò di Lutero, geboren um 1479 und nach dem Orte Dosso, bei Pieve di Cento gelegen, wenigstens seit 1532 nachweislich Dosso Dossi zubenannt[2]. Derselbe hat,

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 62 f. 280 f., und in Lützows Zeitschrift f. b. K. X, 269 ff. Dazu L. W. Cittadella, I due Dossi, Ferrara 1870.

[2] Vasari V, 96 ss. Baruffaldi, Vite degli Artefici ferraresi, 1844. L. N. Citta-

wie sein jüngerer Bruder Battista, in der Schule des Lorenzo Costa Unterricht empfangen. Später finden wir ihn am Hofe des Herzogs von Ferrara, Alfonso I., thätig; denn als im Februar des Jahres 1516 Tizian zum erstenmal an diesen Hof kam, fand er den herzoglichen Maler Dosso bereits im Schlosse vor und zum Haushalt gehörig [1]. Daß ein solches Zusammenleben mit Tizian nicht ohne Wirkung auf den Ferraresen bleiben konnte, liegt in der Natur der Dinge. Uebrigens ist es nicht unmöglich, daß Dosso schon vor jener Zeit nach Venedig sich begeben und an den Bildern Tizians, Giorgione's, Palma's und anderer das Farbensystem studirt habe [2]. Trotzdem bleibt er wesentlich Ferrarese, mehr als jene vorgenannten Maler der Schule. Auch für die Herzoge von Mantua war er beschäftigt, denn wir wissen aus einem von Pungileoni [3] citirten Document, daß er im Jahre 1512 30 Ducaten von dorther für ein größeres Bild empfing, worauf elf Figuren dargestellt waren, und das im neuen Palast Aufstellung erhielt. Ariosto, der mit ihm befreundet war, hat seinen Namen verherrlicht, indem er ihn mit Leonardo, Mantegna und Giambellino zusammenbringt [4]. In der That finden wir bei Ariosto denselben Zug phantastischer Romantik, wie er in Dosso's Genrebildern, besonders jenem der Galerie Borghese zu Rom sich kundgibt, wo er die Zauberin Circe, ihre Künste übend, dargestellt hat. 1532 war Dosso mit seinem Bruder Battista in Trient für den Cardinal und Fürstbischof Cleß beschäftigt, sowie für dessen Nachfolger Cristoforo Madruzzi. Nur eine thronende Madonna mit dem Kinde, welcher der Cardinal von seinem Patron vorgestellt wird, hat sich im Schlosse zu Trient erhalten [5]; von Battista scheinen Landschaftsbilder und Architekturen in Fresco ausgeführt worden zu sein; überhaupt mag jener Palast viele Kunstschätze besessen haben [6]. Es steht jetzt fest, daß Giovanni, der ältere beider Dossi, 1542 gestorben ist, Battista 1548.

---

della, I due Dossi pittori ferraresi del sec. XVI., Ferrara 1870. V. Cittadella, Documenti ed Illustrationi riguardanti la storia artistica ferrarese, 1868.

[1] Vasari bemerkt (V, 97), er sei vom Herzog nicht nur der Kunst, sondern auch seines gefälligen Wesens halber geschätzt worden.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 281, Note 1. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 276 ff.

[3] Vita del Correggio II, 45.

[4] Vasari V, 97: ‚Onde al nome del Dosso ha dato maggior fama la penna di messer Lodovico, che non fecero tutti i penelli e colori che consumò.' Vgl. Orlando Furioso XXXIII, 2:

‚E quei che furo a nostri dì e son ora,
Leonardo, Andrea, Mantegna e Gian Bellino,
Due Dossi' ecc.

[5] Oberhalb einer Thür, die in den Rathssaal führt.

[6] Derselbe wurde in einem alten Gedicht beschrieben von A. Mattioli, Il magno palazzo del cardinale di Trento, Venezia 1539. Vgl. Milanesi bei Vasari V, 99, nota.

Vasari bemerkt, sie hätten zwar viel zusammen gearbeitet, aber Battista sei übelwollend gegen seinen Bruder gewesen[1].

Es mögen hier nur Giovanni's bessere und anerkannte Werke genannt sein, da manche unter falschem Namen in den Galerien auftreten[2]. Die Sammlung zu Ferrara besitzt das Hauptbild des Malers, jenes große, sechstheilige Altarwerk aus S. Andrea, dessen Mittelstück die thronende Madonna nebst Engeln und Heiligen ausmacht. Wir begegnen hier einer so ernsten und gediegenen Sprache, festlichen Stimmung und blendenden Farbenpracht, daß wir dieses Werk den hervorragendsten Leistungen jener Zeit überhaupt zurechnen müssen. Die vier Seitenbilder, Augustinus, Ambrosius, unten Sebastianus und Georg, im Giebelfelde der Auferstandene, schließen sich der Mitteltafel mehr oder weniger würdig an[3]. In Modena befinden sich das Dombild: Maria in der Glorie, mit den hll. Hieronymus, Sebastian, Johannes dem Täufer und einer prachtvollen Landschaft; in S. Pietro die Himmelfahrt Mariä; in der Galerie die heilige Nacht, mit poetischem Lichteffect, wie ihn auch Correggio anwandte. Schon im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ward manches Bild des Dosso dem Garofalo zuerkannt, so auch mehrere von denen, welche aus der Galerie zu Modena nach Dresden gekommen sind.

Von Dosso's Werken in den übrigen Galerien Italiens wären zu nennen: der schöne hl. Sebastian der Brera von Mailand, früher als Giorgione betrachtet; in der Borgheseſammlung zu Rom die Zauberin Circe[4], ein Bild phantastischen Charakters, welches durchaus jenen mit Ariosto verwandten Zug des Malers erkennen läßt. In der Galerie Doria gehört Dosso's späterer Zeit die kleine Tafel an: Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; außerdem mögen noch vier andere Bilder ihm zukommen. Die als ‚Portrait der Vannozza' bezeichnete Figur daselbst, in rothem Mantel, dürfte wohl eine der Heroinen im Orlando furioso darstellen, da die Blüte jener Frau längst vorüber war, als Dosso auf dem Schauplatz erschien. Im Pitti zu Florenz mag dem Künstler der hl. Johannes Baptist zugehören, welcher dort unter Giorgione's Namen passirt[5]; in der Galerie zu Bergamo findet sich von ihm ein kleines Madonnenbild.

---

[1] Vasari V, 98.

[2] Zu bemerken ist, daß das Monogramm D, von einem Knochen (osso) durchbohrt, erst den Bildern einer späteren Epoche (1525—1540) angehört.

[3] Jetzt leider durch Restauration fast ganz verdorben. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 282. Die Figur des Auferstandenen im Giebelfelde entbehrt doch der idealen Hoheit.

[4] Lermolieff (Die Galerien ꝛc. S. 277) nennt auch die unter Nr. 45 unter Garofalo's Namen vorhandene ‚Calisto'. Ueberhaupt hat der Kritiker eine Menge von Dosso's Bildern theils unter anderen Namen entdeckt, theils ihm abgesprochen.

[5] Florenz, Pitti, Nr. 380.

In keiner anderen Sammlung diesseits der Alpen sind Dosso und Garofalo so reich vertreten, wie in der Dresdener. Viele von den Decorationsstücken biblischen, allegorischen und mythologischen Charakters sind allerdings nur von Dosso erfunden und vielleicht auch entworfen, von Girolamo Carpi aber und Battista Dossi vollendet[1]. Solche Arbeiten waren in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Mode geworden, und es mögen dieselben früher irgend einem Saale des herzoglichen Schlosses in Ferrara zur Zierde gedient haben, dann aber von Cesare, dem letzten Herzog von Ferrara, nach Modena gebracht worden sein, wo sie später die verschiedensten Namen erhielten. Jedenfalls ist das große Bild der vier über die Immaculata disputirenden Kirchenväter nicht nur von Dosso erfunden, sondern auch ganz von seiner Hand durchgeführt[2]. Es waltet hier ernster, kirchlicher Geist. Die obere Scene: Gottvater, Maria segnend, im Engelkranz, ist von durchaus edler Haltung; auch die Gestalten der Kirchenlehrer präsentiren sich großartig und lebensvoll, besonders der nach oben blickende Augustinus. Eine schöne Landschaft gibt dieser ernsten Gruppe lichte Folie. Das Bild: der Erzengel Michael den Drachen tödtend, ganz Raffaels Composition, wurde gewiß von Dosso selbst nach dem Originalcarton ausgeführt, welcher damals noch im Schlosse zu Ferrara existirte[3]. Ein Jugendwerk des Malers ist auch die Copie nach Raffaels hl. Georg, etwa um 1506 vollendet, welche unter Garofalo's Namen nach Dresden[4] kam und dort dem Penni zugeschrieben wurde. Auch möchte ihm, jedoch einer späteren Epoche der Entwicklung, das Motiv: Judith mit dem Haupte des Holofernes, angehören, wenigstens der Composition nach. Im ganzen mag die Dresdener Galerie zwölf Stücke von Dosso besitzen. Keine andere darf sich solcher Fülle rühmen, denn die meisten öffentlichen Sammlungen nicht nur Deutschlands, sondern anderer Länder haben wenig oder nichts von diesem Maler aufzuweisen. In Berlin befindet sich ein echtes übermaltes Kirchenbild, im Belvedere zu Wien nur ein unbedeutender hl. Hieronymus, im Louvre das kleine Rundbild der heiligen Familie, in London die Anbetung der Könige. Dosso's Fresken im Schlosse zu Ferrara sind, wie jene in Trient, untergegangen.

Vasari hat den Maler nicht persönlich gekannt. Wenn er also in seiner knappen Monographie desselben parteiisch erscheint, mag eine doppelte Ursache dies bewirkt haben: einmal, daß Dosso nicht nach Rom wanderte, um die originale Art zu modeln, dann weil sicherlich Girolamo Genga, Vasari's Freund, ihn gegen den ferraresischen Künstler eingenommen hatte, dessen Neben-

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 137. [2] Dresden Nr. 138.

[3] Der Gesandte Alfonso's in Rom, Costabili, berichtet, Raffael habe diesen Carton zu dem auf Geheiß Leo's X. für Franz I. gemalten Bilde als Geschenk nach Ferrara gesendet. Der Herzog bescheinigte den Empfang desselben.

[4] Dresden Nr. 80. Original in der Ermitage zu S. Petersburg.

buhler er im Palazzo Imperiale zu Pesaro gewesen[1]. Weder von den umfangreichen Wandbildern, mit denen der Günstling Alfonso's von Este die Lustschlösser um Ferrara decorirte, noch von den Gemälden Dosso's in Mantua hat Vasari etwas zu berichten, und von den späteren Nachfolgern des Aretiners durfte man nicht erwarten, daß sie diese Lücke ausfüllen würden.

Ariosto nennt die Brüder zusammen; doch scheint es, als sei Battista vornehmlich Landschafter gewesen. Einige Figurenbilder von ihm sieht man in der Galerie Borghese zu Rom, ein ferneres im Palazzo Doria[2]; auch mag er Compositionen des älteren Bruders ausgeführt haben.

Benvenuto Garofalo.

Benvenuto Tisi, nach seinem Geburtsort Garofalo genannt, wurde 1481 als Sohn des Schuhmachers Piero Tisi und der Antonia Barbiani geboren[3]. 1492 kam er zu Domenico Panetti in die Lehre, einem ganz tüchtigen, aber etwas trockenen Maler, welcher als Lehrer gewissen Ruf erworben hatte. 1497 beginnen die Wanderjahre des jungen Garofalo. Zuerst begibt er sich nach Cremona, wo er an dem Maler Soriani eine Stütze oder einen Verwandten besessen haben mag, und wo auch Boccaccio Boccaccini thätig war, den er von Ferrara aus kannte. Dieser, ein Zögling mehr der venezianischen als der mailändischen Schule, wurde schon damals für den ersten Maler in Cremona gehalten, und bei ihm fand Garofalo Beschäftigung. Am 19. Januar, mitten im Winter, verließ derselbe jedoch ohne Vorwissen seines Meisters[4], der sich deshalb bei Piero Tisi beschwerte, Cremona und pilgerte nach Rom, wo er bei dem Florentiner Künstler Giovanni Baldini Aufnahme fand. 1501 rief ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters wieder nach Ferrara zurück. Gegen 1502 wanderte er nach Bologna und scheint dort mehrere Jahre geweilt, auch unter Lorenzo Costa gearbeitet zu haben[5]. In Ferrara schloß er sich an die Gebrüder Dossi an und ward in ihrer Gesellschaft später von Alfonso und dessen Gemahlin Lucrezia viel mit künstlerischen Aufgaben beschäftigt. Nachdem er 1511 mit Dosso in Mantua gewesen, hiernach ein anderes Mal Rom aufgesucht[6] und die Werke Raffaels studirt, vielleicht auch bei ihm gearbeitet, scheint er sich seit etwa 1512 in

---

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 283. [2] Lermolieff a. a. O. S. 283.

[3] Vasari VI, 475 ss. Cittadella, Memorie di Benvenuto Tisi detto Garofalo, Ferrara 1872. Dazu Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 258 ff. Derſ., Die Werke ꝛc. S. 136. 141 ff. Dessen Aufsatz in Lützows Zeitschrift f. b. K. X, 210 f.; 264 ff.

[4] Der von einigen neueren Kritikern für unecht gehaltene Brief bei Gaye, Carteggio I, 344.

[5] Vasari bemerkt (VI, 460): ‚si condusse finalmente a Mantova, dove appresso Lorenzo Costa pittore stette due anni.‘ Erst 1509 begab sich Costa nach Mantua.

[6] Sein Aufenthalt daselbst mag anderthalb Jahre gedauert haben.

Ferrara niedergelassen zu haben, wo er bis 1559 lebte[1]. Obgleich er im 50. Lebensjahre die Sehkraft des einen Auges verlor, hinderte ihn dies nicht in Ausübung der Malerei, bis er 1550 das Unglück hatte, völlig zu erblinden. Vasari's Biographie des Malers entbehrt zwar nicht der gewöhnlichen Anachronismen, scheint aber der Hauptsache nach wahr zu sein.

Im Vergleich mit dem romantischen Dosso Dossi, der im großen und ganzen originalen Charakter bewahrt, sowohl in besseren wie in flüchtigen Werken, erscheint Garofalo nüchterner, aber auch maßvoller und besonnener. Was das Verhältniß beider Künstler anlangt, so mag es dem zwischen Francia und Lorenzo Costa ähnlich gewesen sein, das heißt jeder mag von dem anderen etwas genommen, dem anderen etwas geschenkt haben. Auch Garofalo bleibt in allen Werken trotz des römischen Aufenthaltes wesentlich Ferrarese, allein in den verschiedenen Epochen seiner Entwicklung läßt sich der Einfluß älterer Vorbilder, des Panetti und Boccaccino, später der des Lorenzo Costa, der Dossi und Raffaels wohl herausfühlen. Was das Colorit anlangt, so gehören den fünf oder sechs Jahren, wo er oft in Gesellschaft der Brüder Dossi thätig blieb, die frischesten und kräftigsten Werke an. Ist er auch kein seelenvoller oder romantischer Künstler, so besitzt er doch eine gewisse Zartheit der Empfindung und Gewissenhaftigkeit im Durchführen seiner Werke. Burckhardt[2] macht von ihm die richtige Bemerkung: ‚Er hatte von Hause aus die Anlage zum venezianischen Existenzmaler in der Art eines Palma, unter römischem Einfluß aber malte er Altarblätter in einem idealeren Stil als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben wie die seinigen mit höchster Strenge zu beurtheilen. Und doch ist es Thatsache, daß der innere Sinn oft von ihnen abgestoßen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein Manierist, aber sein Gefühl hat nicht die Kraft, Formen auszufüllen, die er darstellt. Sein Pathos ist ein unsicheres; die idealen Köpfe, zumal die großen, verrathen eine innere Leere.'

In der That verlor Garofalo durch den zweiten Aufenthalt in Rom, wie dies auch manchem anderen Künstler begegnet ist, zum Theil seinen naiven ferraresischen Charakter, ganz und gar aber die frühere Herbigkeit. Zwar gewann er an äußerer Form und Geschmack, wurde damit aber auch flach, süßlich und conventionell. Was ihn trotz großer Fruchtbarkeit in einem langen, thätigen Leben auf achtbarer Höhe erhielt, war der Umstand, daß er neben vielen großen Altarbildern nicht minder häufig kleinere Werke für Privatandacht und Liebhaber auszuführen hatte. Hier entfaltet sich meist unverkümmert sein sanfter, liebenswürdiger Charakter. Für diesen spricht auch der Umstand, daß Garofalo 20 Jahre lang im Kloster der Nonnen

---

[1] Zuerst in der Kirche S. Maria in Vado beigesetzt, wurden seine Gebeine 1829 auf den öffentlichen Kirchhof übertragen. 1841 erhielt er ein Denkmal.

[2] Der Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 734.

von S. Bernardino ohne Bezahlung thätig blieb, wo viele treffliche Werke entstanden.

Eine ganze Folge kleinerer Andachtsbilder trifft man in den römischen Galerien, namentlich jener des Capitols, den Palästen Doria und Borghese. Das älteste möchte wohl die kleine Anbetung der Hirten in der Galerie Borghese sein[1], mit bräunlicher Carnation und sehr charakteristischer Landschaft; sodann folgt die Geburt Christi, im Palast Doria, dort dem Ortolano zugeschrieben. Auch hier dieselbe Landschaft, mit eigenartiger Beleuchtung und dem lieblichen singenden Engelchor. Danach kämen etwa die zwei Tafeln mit den hll. Sebastian und Nicolaus von Bari, der Capitolinischen Sammlung[2]. Gegen das Jahr 1508 dürfte Garofalo seine große Kreuzabnahme im Palast Borghese vollendet haben[3]. Dieses imponirende Bild von neun fast lebensgroßen Gestalten offenbart edles Empfinden und wohldurchdachte Anordnung. Von dem kalten Grau der beleuchteten Felsen heben sich kräftig die Fleischtöne der Figuren ab. Stark gesättigte Farbe ist fast allen Gemälden aus der Frühzeit des Künstlers eigen. Hätte er stets in dieser echt ferraresischen Art malen können, wäre es für seine Originalität höchst förderlich gewesen. An die schöne, farbenprächtige Kreuzabnahme reiht sich ein dem Londoner Museum angehöriger hl. Sebastian mit zwei anderen Heiligen, welcher lebhaft an Dosso Dossi erinnert, ebenso wie der Sebastian in Neapel[4], und das herrliche kleine Madonnenbild in der städtischen Galerie zu Bergamo, die thronende Jungfrau mit den hll. Rochus und Sebastian. Jener Zeit gehört auch das Nolimetangere[5] im zweiten Saale der Galerie Borghese und die dem Basaiti zuerkannte Santa Conversazione an. Auf allen jenen Tafeln findet sich die nämliche strohgelbe Farbe, dasselbe Faltensystem und gleichartige Naturscenerie. Die letztgenannten zwei Bilder, ebenso wie ‚Christus mit der Samariterin am Brunnen'[6], in derselben Galerie, möchten der Uebergangsperiode angehören zwischen der Dossi'schen Malweise und der Costa'schen. 1513 entstand jene heilige Familie der Pinakothek von Ferrara, daselbst dem Ortolano zugeschrieben[7]. Von da an bleibt der Künstler sich fast immer gleich und liefert bis in die dreißiger Jahre eine Anzahl recht tüchtiger Bilder. Zwar ist er auch jetzt noch immer ein gewissenhafter Maler, ja man gewahrt deutlich, daß die Technik Fortschritte gemacht hat, aber es

---

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 266 f. [2] Rom, Capitol Nr. 70. 87.

[3] Eine etwas vom Original abweichende talentlose Copie in Neapel.

[4] Nr. 39 der Sala Veneziana. [5] Rom, Galerie Borghese Nr. 23. 18.

[6] Galerie Borghese Nr. 42.

[7] Ferrara Nr. 93. Einige dem Garofalo verwandte Bilder werden für Werke eines Battista Benvenuti, genannt Ortolano, erklärt. Da aber weder ältere Autoren solchen kennen, noch neuerdings irgend welche Nachricht über ihn sich gefunden hat, so ist seine Existenz zweifelhaft geworden. Vgl. darüber Lermolieff, in Zeitschrift f. b. K. X, 268, und Laderchi, Pittura ferrarese p. 93 ss.

fehlt der kühne, großartige Zug jener frühen Epoche, die Pinselführung ist lockerer geworden, das Colorit realistischer. Der Einfluß nun, den Raffael auf ihn geübt, markirt sich am deutlichsten an den grau in grau entworfenen Fresken, womit er Gemächer des früheren Palastes Turotti in Ferrara schmückte. Die Pinakothek daselbst besitzt Werke von ihm aus den Jahren 1513 bis 1549. Jene großen Altarbilder, welche dem Künstler für die Stadt zu liefern Gelegenheit wurde, und von denen manche, im zweiten und dritten Decennium entstandene, noch großartige Züge besitzen, treten fast sämmtlich mit Jahreszahl auf, oft mit Monatsdatum, zuweilen ohne Namen.

Eines der frühesten Bilder in der Sammlung zu Ferrara ist die thronende Madonna von 1514, ein Werk voll Empfindung in den gut gemalten Köpfen und in leuchtende Farbenpracht gekleidet, mit einer jener Landschaften, worin Garofalo die Mitte hält zwischen den idyllischen Motiven Raffaels und der kühnen Phantastik Dossi's oder der Venezianer. In derselben Galerie eine höchst lebendige Darstellung des Kindermordes [1], dem Jahre 1519 entstammend. Bezeichnend für das Colorit sind hier schon die grauen Schattentöne im Fleisch, anstatt der früheren braunen, und der etwas glatt conventionelle Typus der Madonna, mit aschblondem Haar. Ein edles Werk von etwas späterem Datum ist ferner der hl. Hieronymus vor dem Crucifix, im Berliner Museum. Die thronende Madonna mit vier Heiligen, im Dom zu Ferrara, gehört ihrem Aufbau und der Charakteristik nach zu den imponirendsten Werken des Malers. Sodann folgt eine Tafel der Kreuzabnahme, der Brera in Mailand zugehörig, von großer Kraft des Ausdrucks, im Colorit wieder mit den grauen Schatten aus der mittleren Epoche coloristischer Entwicklung Garofalo's. — Nicht minder bedeutend in derselben Galerie ein Christus am Kreuz [2], mit Maria, Johannes und Magdalena, von feierlicher Stimmung und leuchtender Farbe.

Die große Auferweckung des Lazarus, vom Jahre 1532, der Galerie zu Ferrara angehörig, läßt in der Person Christi Macht und Würde des Auftretens vermissen, auch ist die Anlage der Composition im Hochformat keine glückliche. Merkwürdig das aus dem Refectorium von S. Andrea stammende allegorische Frescobild in derselben Galerie: inmitten Christus am Kreuz, darüber das Paradies, unten Fall der Synagoge und Triumph des Christenthums, zuletzt Fegfeuer und Hölle, das ganze voll von schönen Details [3]. Zu den besten Werken aus der mittleren Epoche des Malers gehört auch die sogenannte Madonna del Pilastro: Maria thronend, von vier Heiligen begleitet und verehrt von einer Stifterin aus der Familie Trotti [4]. Besonders groß-

[1] Vasari VI, 464: ‚dipinse l'uccisione de' fanciulli innocenti tanto bene e con si fiere movenze de' soldati e d'altre figure, che fu una maraviglia.' Nach Baruffaldi war das Bild für die Cappella Festini bestimmt.

[2] Mailand, Brera Nr. 187. [3] Ferrara Nr. 50. [4] Ferrara Nr. 54.

artig präsentirt sich der hl. Hieronymus, während der Madonnentypus allzu modern und conventionell erscheint. Daselbst eine ruhende Familie, zart gestimmt im Ton und mit köstlicher Landschaft[1]. Eines der dortigen Hauptwerke Garofalo's, die Anbetung der Könige, mit 1537 und einer Nelke bezeichnet[2], ist in vollen Formen gehalten und von prächtiger Gesammtwirkung, aber zu äußerlich. Wenig glücklich componirt das große Bild der Kreuzerfindung, von 1536; besser noch jenes des Petrus Martyr und die Flucht nach Aegypten.

In Berlin ein büßender Hieronymus[3]; Anbetung der Könige; Grablegung und Verkündigung, ganz solide Werke, vor denen man Garofalo nach Wollen und Vermögen schon zu würdigen vermag. In Dresden repräsentiren etwa sechs Bilder[4] die gute Epoche des Malers, während jenes datirt 1530 den Niedergang seiner Leistungen bekundet[5]. Die dortige Tafel: Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel gehört übrigens nicht der Schule des Dosso zu, sondern ist ein echtes Werk des Garofalo[6].

Der Künstler wird von seinen Landsleuten als der ferraresische Raffael angesehen, wie die Mailänder ihren Luini den lombardischen genannt haben. Die individuelle Gabe war freilich in beiden Männern sehr verschieden, aber insofern hat diese Ansicht ihr Berechtigtes, als in jedem derselben das künstlerische Vermögen einer Schule den idealsten Ausdruck gefunden.

Garofalo starb zu Ferrara im Jahre 1559 und ward in der Kirche S. Maria in Vado beigesetzt. Seine Mutter war nicht, wie man glaubte, Girolama Soriani, sondern Antonia Barbiani; seine Gattin hieß Caterina di Ambrogio Scoperti, della Grana zubenannt[7], und war die Wittwe des Niccolò Besuzzi. Der letzte von des Künstlers Söhnen, mit Namen Girolamo, widmete sich der Gelehrsamkeit, brachte es bis zum Kanzler der Universität und lieferte eine Biographie des Ariosto zur Ausgabe des Orlando furioso, 1584[8].

Vasari spricht sich über Garofalo's Charakter in folgenden Worten aus: ‚Er war ein biederer Mann, scherzhaft und freundlich in der Unterhaltung, geduldig und ergeben in allen Widerwärtigkeiten, in seiner Freundschaft gewissenhaft und liebenswürdig über die Maßen, zugethan allen Vertretern der Kunst. Ich selbst kann dies bezeugen, denn zweimal empfing ich von ihm zu Ferrara mehrfache Beweise von Freundlichkeit und Achtung.'[9]

---

[1] Ferrara Nr. 53.

[2] Nur drei oder vier von den 70—80 bekannten Gemälden tragen eine Nelke an sich.

[3] Berlin Nr. 243. 260. 262. [4] Dresden Nr. 140—145.

[5] Dresden Nr. 146. Nach Cittadella nicht für die Kirche S. Spirito, sondern für die Certosa von Ferrara gemalt.

[6] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 142.

[7] Baruffaldi l. c. I, 355. 638 in nota.

[8] Baruffaldi l. c. I, 367 ss. Girolamo starb schon 1591, im Alter von 45 Jahren. Vgl. Milanesi bei Vasari VI, 468, nota 1. [9] Vasari VI, 468 s.

Als Schüler, vielleicht eher des Panetti als des in Bologna wirkenden L. Costa, dürfte der jüngere Landsmann Garofalo's, Lodovico Mazzolini, betrachtet werden[1]. Geboren zu Ferrara 1481 als Sohn des Giovanni di maestro Querino, verheiratet seit 1521 mit Giovanna, Tochter des Malers Bartolommeo Vacchi aus Venedig, scheint er bis 1528 gelebt zu haben, wo ihn die Pest fortraffte[2]; in S. Gregorio zu Ferrara wurde er beigesetzt. Mehr für das Genre als die historische Kunst disponirt, dürfte er zunächst auch al fresco gearbeitet haben. Von Raffaels Einwirkung ist bei ihm nichts zu spüren. Seiner schillernden Farbenpracht halber, mit naivem Realismus verbunden, mag er in Rom beliebt geworden sein; denn in dortigen Galerien ist er mit zierlichen, miniaturhaft ausgeführten, an die Niederländer gemahnenden Bildern reichlich vertreten. Nur die ‚Geburt Christi', der Sammlung zu Ferrara, ist in größerem Format gehalten. Dieses Bild gehört sicher zu seinen frühesten, denn es erinnert durch Form und Ausdruck der Köpfe, wie im Schmelz des Colorits, durchaus an Francia und L. Costa, nicht minder durch die herrliche Landschaft. Von den römischen Galerien besitzt der Palazzo Borghese drei kleinere Werke, darunter die Anbetung der Könige, mit stattlichem architectonischem Hintergrund; andere in der Galerie Doria. Dresden hat neuerdings ein Bild von diesem Maler erworben[3], die ‚Verspottung Christi', das nicht minder in schillernden Farben prangt und vlämische Sorgfalt der Ausführung darbietet. In München[4] befindet sich ein echtes, aber nicht schönes Werk Mazzolini's; auch zu London, Paris und Berlin ist der Künstler vertreten.

Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo.

Bartolommeo war als Sohn eines angesehenen Kaufmannes, Namens Giovanni Battista Ramenghi, 1484 in dem Flecken Bagnacavallo geboren. Gebildet in der Schule des Francia, begab er sich später, wie es scheint, zu Raffael. In frühen Bildern bekennt er durchaus, wie seine Zeitgenossen Giacomo und Giulio Francia, die bolognesische Richtung, später ahmt er den Dosso nach und verräth auch ganz entschieden die Einwirkung Raffaels. Ein ansprechendes, seine erste Schule vertretendes Bild ist die Tafel von 1522, der Gekreuzigte nebst Magdalena, in der Sacristei von S. Pietro zu Bologna, während jene auf Wolken thronende Madonna, mit vier unten versammelten Heiligen, der Dresdener Sammlung angehörig, zweifellos Anklänge an Raffael darbietet: Paulus gleicht der Figur auf der hl. Cäcilia, und der

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 280. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 284. Vasari III, 139 s. L. N. Cittadella, Documenti ed Illustrazioni etc., Ferrara 1868.

[2] Am 27. September dieses Jahres machte er, an der Pest erkrankt, sein Testament.

[3] Dresden Nr. 2458. [4] München, Cab. 21, Nr. 1190.

neben ihm stehende S. Antonino erinnert in ganzer Stellung, besonders dem über die Schulter nach außen gewandten Kopf, durchaus an die hl. Magdalena auf demselben Bilde, während die Hauptgruppe der Jungfrau mit dem Kinde an die Madonna di Foligno denken läßt. Im Stil der Gewandung und im Fluß der Linien ist das Vorbild des Urbinaten unverkennbar[1]. Das Altarstück in Berlin, S. Agnes, Ludwig und Petronius, besitzt recht würdige Gestalten und leuchtendes Colorit. Die kleine Tafel der Beschneidung[2] Christi, im Louvre, mit den von Raffaels Carton entlehnten gewundenen Säulen, ist dagegen eine unruhige, manierirte Composition, auch kalt und bunt in der Farbe. Als Frescomaler kann man den Bartolommeo in der Sacristei von S. Michele in Bosco bei Bologna, sowie zu S. Vitale studiren[3]. Ganz in Raffaels Compositionsweise präsentirt sich die Tafel der Madonna mit den hll. Paulus, Benedikt und Magdalena, der Pinakothek zu Bologna angehörig. So finden wir den Künstler doch noch mit ernsten kirchlichen Aufgaben beschäftigt. Er lebte bis 1542 in Bologna.

Als Romagnole und Zeitgenosse jener Maler verdient auch Girolamo Marchesi da Cotignola Erwähnung[4]. Derselbe ist nicht sowohl Schüler des Francia, sondern Zögling seiner Landsleute Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola, wie seine Werke aus früher Epoche, z. B. ‚die Grablegung' in der Bildergalerie zu Pesth[5], uns erkennen lassen. Auch dieser Künstler wanderte nach Rom und erfuhr starke Einwirkung von Raffael, ja es ist sogar möglich, daß Marchesi in den Loggien thätig war. Das Bild von 1526, in der Berliner Sammlung[6]: Ertheilung der Ordensregel an die Bernhardiner, spiegelt jene Eindrücke der römischen Schule wieder. Vasari berichtet, er habe in S. Colomba zu Rimini gemalt.

Noch mehr von Raffael beeinflußt erscheint Innocenzo di Pietro Francucci, nach seinem Geburtsort da Imola genannt, welcher von 1494 bis 1550 gelebt haben soll[7]. Daß er zunächst Francia's Unterricht genossen, ersehen wir aus einer Bemerkung in dessen Tagebuch, vom 7. Mai 1508[8]. Vasari versichert, daß er auch mehrere Jahre zu Florenz bei Albertinelli geweilt habe, was besonders durch jene Tafel[9] der in Wolken thronenden Ma-

[1] Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 285) läugnet jeden geistigen Einfluß Raffaels auf den Maler; es ist diese Ansicht aber schwerlich allen Bildern desselben gegenüber durchführbar. Vgl. über Ramenghi Vasari V, 175 ss. Dazu D. Vaccolini, Della vita e delle opere di Bartolommeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, 1848.

[2] Vasari V, 178.

[3] Vasari V, 178. Die Fresken der Kapelle di Ramazotto sind untergegangen.

[4] Vasari V, 175. 183 s. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 286. Er lebte etwa von 1481—1550.

[5] Bezeichnet: ‚Hieronymus Marchesys de Cotignola.' Nr. 119.

[6] Berlin Nr. 268.

[7] Vasari V, 185. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 286.

[8] Vasari V, 185, nota 2. [9] Bologna Nr. 89.

donna, mit unten S. Michael, Petrus und Benedikt, erkennbar wird. Später nimmt er ganz Raffael zum Vorbilde, wie wir z. B. aus der heiligen Familie, mit Franciscus und Clara, derselben Galerie angehörig, entnehmen können, sowie aus dem ähnlichen Motiv mit zwei knieenden Stifterfiguren [1]. Eines der besten Werke jenes Romagnolen ist die Vermählung der hl. Katharina in S. Giacomo Maggiore, welche aber schon dem Jahre 1536 angehört. In S. Servi die Verkündigung, den raffaelischen Stil nachahmend, in S. Salvatore ein Christus am Kreuz, von vier Heiligen begleitet. Das Berliner Museum besitzt ein stattliches Altarbild, die auf Wolken thronende Madonna, von den hll. Eligius und Petronius verehrt [2]. Zu des Malers gelungensten Werken darf man auch die Fresken von S. Michele in Bosco rechnen. Malvasia berichtet noch von zwei Tafeln in des Künstlers Heimat Imola; eine dritte, signirt 1530, ward vom Marchese Ercolani aus Imola für die eigene Sammlung zu Bologna erworben [3].

Antonio Allegri da Correggio.

Zur ferraresisch-bolognesischen Malerschule gehört auch dieser originale Künstler, in dem das malerische Princip endlich zur vollständigen Herrschaft gelangt [4]. In seinem entwickelten Stil löst er sich von jeder Richtung, ist er nur er selbst, vollzieht er den Bruch mit der Tradition christlicher Principien, und liegt somit genauere Darstellung seines Wirkens dem Rahmen dieses Buches fern. Aber Correggio's Jugendbilder zeigen uns doch, wie er aus den Schulen hervorwächst, ja die moderne Forschung hat ihm so manches zuerkannt, was uns sein Werden verdeutlicht, daß er nach dieser Seite hin, und zwar im Anschluß an die Ferraresen, betrachtet werden muß.

Ungestört hatte die Sage sich eines mit so vielem Dunkel umhüllten Lebens bemächtigt und von der Armuth, den Entsagungen Allegri's zu erzählen gewußt. Aber die neuere Kritik, welche seit Pungileoni zu ihrem Rechte kam, beseitigte diesen romantischen Anflug, der in Oehlenschlägers Drama zur poetischen

[1] Bologna Nr. 292, 90. [2] Berlin Nr. 280.

[3] Vasari V, 185, nota 3.

[4] Vasari IV, 109 ss. R. Mengs, Opere, Parma 1780, II, 135 ss. L. Pungileoni, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio, 3 voll., Parma 1817—1821. Qu. Bigi, Notizie di Antonio Allegri e di Antonio Bertolotti suo maestro ecc., Modena 1873. W. Coxe, Sketches of the lives of Correggio and Parmeggianino, London 1823. Julius Meyer, im Allgem. Künstlerlexikon I, 335 ff. Derſ., Correggio, Leipzig 1871. Lermolieff, in Zeitschrift f. b. K. X, 330 ff. Derſ., Die Werke ꝛc. S. 143 ff. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 288 ff. J. P. Richter, in Dohme's Kunst und Künstler LXXIV. Vasari ist der erste, welcher über Correggio, und zwar in dürftiger Weise, berichtete; später suchte er im Leben des Girolamo da Carpi dem nachzuhelfen. Es folgten: P. Resta, L. Mengs, P. Ratti, Tiraboschi, Antonioli, Fea, Lanzi, bis zuletzt P. Pungileoni durch Erforschung der Archive und Vergleichung der Monumente eine wissenschaftliche Auffassung begründete.

Feier gelangte. Antonio hat niemals gedarbt, sondern ist als Sohn eines nicht unvermögenden Kaufmanns, Pellegrino Allegri, in dem Städtchen Correggio, der Provinz Modena, geboren. Seine Mutter war Bernardina Piazzoli alias degli Aromani; er selbst schrieb sich zuerst latinisirend Antonio Lieti. Als Geburtsjahr wird 1494 angenommen, und es scheint, er habe in seiner Jugend guten Unterricht empfangen[1]. Mit etwa 20 Jahren heiratete er Girolama Merlini und erhielt von ihr vier Kinder, darunter einen Sohn, Pomponio, den er für die Malerei erzog.

Dem Vedriani folgend, haben die Schriftsteller über italienische Malerei Antonio Bianchi, einen ferraresischen Schüler Tura's, der seine Werkstatt in Modena eröffnet, als Antonio's Lehrer bezeichnet; kritisches Bilderstudium machte auch diese Annahme glaublich; aber daß Correggio nach Bianchi's Tode Mantua aufgesucht, um sich bei Mantegna weiter auszubilden, bis ihm, dem etwa Zwanzigjährigen, 1514 von den Minoriten in Correggio der Auftrag zukam, jenes nun der Dresdener Galerie einverleibte Altarbild zu malen, entbehrt der Begründung[2]. Als man nun ausfindig gemacht, daß Mantegna schon 1506 gestorben, wollte man einen von dessen Söhnen, Lodovico oder Francesco, zum Lehrer Correggio's stempeln, aber solche Annahme Vedriani's läßt sich durch den Stil jenes Dresdener Bildes keineswegs rechtfertigen, da es durch die Köpfe, besonders den der hl. Katharina, eher an Francia, durch die Architektur des Thrones und das von Putten gestützte Medaillon durchaus an Costa und an die ferraresische Schule erinnert, keineswegs an die trockene Art Mantegna's. Dazu kommt, daß in jenen für die Kunst glücklichen Zeiten ein Maler gewöhnlich schon mit 15 oder 16 Jahren die Lehre absolvirt hatte, was man von einer so frühreifen Natur wie die Correggio's um so mehr anzunehmen berechtigt ist. Bevor er jenen ehrenvollen Auftrag der Mönche in seiner Vaterstadt erhielt, muß er sich durch Bilder als guten Maler erprobt und Ansehen verschafft haben. Welches sind nun die vor 1514, d. h. vor Vollendung des Dresdener Altarbildes entstandenen Werke des Correggio? Die neuere Kritik hat in scharfsinniger Weise fünf derselben festgestellt. Eines davon befand sich ehedem in der Galerie Costabili zu Ferrara und ist jetzt im Besitze des Herrn Frizzoni zu Mailand, allerdings nicht in guter Erhaltung. Es stellt die Vermählung der hl. Katharina dar: Hinter Maria sehen wir die hl. Anna, neben ihr Franciscus und Dominicus. Die Form der Hände ist noch ganz jene des Costa, während das prächtige Colorit an Mazzolino denken läßt und der hl. Franciscus in Ausdruck und Bewegung die Gestalt auf der Dresdener Tafel vorbildet. Auch Form und Auszierung des Thrones erinnern

[1] Milanesi bei Vasari IV, 111: ‚Da giovinetto fu istruito nelle lettere da Giovanni Berni piacentino e dal Marastoni modenese, e nella filosofia da G. B. Lombardi di Correggio, celebre medico, stato già professore in Bologna ed in Ferrara. Ciò basta a mostrare un' educazione non plebea.'

[2] Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 289 f. Derſ., Die Werke ꝛc. S. 145 ff.

an jene. Ein anderes Original des Correggio, etwa 1511—1512 entstanden, wäre, nach Morelli, die Jungfrau mit dem Kinde zwischen musicirenden Engeln, in der Galerie der Uffizien[1]. Zuerst als Werk der ferraresischen Schule, dann als Tizian bezeichnet, trägt dieses zierliche Gemälde doch schon alle dem Correggio eigenthümlichen Merkmale an sich, z. B. den Faltenwurf, die Form des Ohres und der Hände; auch sieht man über der Madonna, gleichwie auf dem Dresdener Bilde, Cherubsköpfe aus den Wolken herausschauen[2].

Etwa ein Jahr später mag das kleine Madonnenbild in der Galerie Malaspina, jetzt städtisches Museum von Pavia, entstanden sein, welches dort als Francia geführt wird. Wir sehen hier die Jungfrau mit dem Kinde und Johannes, nebst den hll. Joseph und Anna, für welche Correggio besondere Vorliebe gefühlt haben mag. Leider wurde diese kleine Tafel sehr verputzt und auch restaurirt. Auffallend und für die Entwicklung des Künstlers bezeichnend ist, daß keines jener Werke dem Mantegna, vielmehr das eine der Schule von Ferrara, das andere dem Francia zuerkannt wurde. In dieselbe Epoche dürfte noch ein anderes zierliches Madonnenbild, aus dem Nachlaß des Conte Bolognini, versetzt werden, das früher in der Ambrosiana, jetzt im Museo municipale von Mailand sich befindet. Auch dieses war auf Holz gemalt. Vor das Dresdener Bild möchte dann auch die schöne, noch ganz im Francia-Costa'schen Charakter gemalte Tafel mit vier Heiligen, bei Lord Ashburton in London, zu datiren sein[3], während jene bekannte ‚Ruhe auf der Flucht nach Aegypten', in der Tribuna der Uffizien, um mehrere Jahre später ausgeführt sein kann, als die Madonna in Dresden, also um 1517—1518. Auch hier ist der Ton noch ganz ferraresisch, und zwar nicht so sehr an Costa und Ercole Grandi, als an Dosso und Garofalo anklingend. Das helle Strohgelb in der Bekleidung Josephs ist eine Farbe, deren sich jene beiden Maler mit Vorliebe bedienten[4]. Ehe Correggio sich in Parma niederließ, muß er also wohl mit Dosso und Garofalo in Beziehungen gestanden haben; heißt es doch auch, daß ersterer Correggio's Portrait malte.

Zu den Werken reiferer Jugend, bis gegen 1518 entstanden, zählt Morelli, außer dem sehr beschädigten kleinen Madonnenbilde beim Grafen Campori in Modena, auch jene das Kind anbetende heilige Jungfrau, ebenfalls in den Uffizien. Es erinnert dieses gefühlvolle Bild stark an Lorenzo Lotto, den man fälschlich als Nachahmer Correggios betrachtet.

---

[1] Uffizien Nr. 1002. [2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 146.

[3] Die Heiligen sind: Petrus, Margaretha, Antonius und Magdalena. Auch hier werden in Haltung und Kopftypen Anklänge an Francia merkbar.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 291. Maria sitzt unter einem Palmbaum und hält das auf ihrem Schooße stehende Kind, welches nach den von Joseph gepflückten Datteln langt.

Die Madonna mit dem hl. Franciscus, der Dresdener Galerie angehörig, ist das erste beglaubigte Werk des Malers [1]. Innerhalb einer luftigen Säulenhalle thront Maria nebst dem Kinde auf hohem, mit plastischem Bildwerk geschmücktem Sitz, den vier Heilige, rechts Johannes Baptist und Katharina, links Franciscus und Antonius umgeben. Der Aufbau jener Composition ist noch ganz der pyramidale des fünfzehnten Jahrhunderts; die Köpfe, besonders der der hl. Katharina, erinnern, wie schon bemerkt, an Francia, der Thron, das Beiwerk tragen den Stempel ferraresischer Schule; von Mantegna ist nicht das Geringste zu merken. Aber innerhalb dieses Rahmens steht doch der ganze leicht bewegliche und sinnlich erregte Correggio schon im Keime vor uns: Maria sitzt zwar erhaben über dem Kreise ihrer Verehrer, innerlich aber gehört sie dem rein menschlichen Empfindungsleben derselben an. Gemessene Würde der Ferraresen ist in höfische Anmuth verwandelt, die vom heiligen Motiv nur die äußere Veranlassung entlehnt hat, um sich eine desto bessere Existenz zu sichern. Man fühlt es dem ganzen Werke an, daß Correggio vom Himmel spricht, aber die Erde meint. Seine Figuren würden sich, wenn sie lebten, mit Anmuth in weltlichem Kreise bewegen, in der Nähe des Heiligsten aber fremd und beengt fühlen.

Dem Jahre 1514 gehört auch die jetzt im Louvre befindliche Verlobung der hl. Katharina, ein recht modernes Werk, in dem sich bereits der goldene Lichtton ankündet. Correggio behielt auch nach Vollendung jener Bilder seinen Wohnsitz in der Vaterstadt, denn bis zum 17. März 1518 ist er daselbst nachweisbar, und zwar als Taufpathe für eine Tochter des Francesco Bertoni [2]. 1518 wendet er sich nach Parma und erhält dort den Auftrag von der humanistisch gebildeten Aebtissin Giovanna, ein Zimmer im Kloster S. Paolo mit mythologischen Darstellungen zu verzieren. Der profane Geist der Renaissance spricht sich sowohl in diesen Fresken, wie in den begleitenden Sinnsprüchen aus, denen jede christliche oder kirchliche Beziehung fern liegt. Der gewölbte Raum enthält Motive aus dem Leben der Diana, die Decke überzieht eine üppige Weinlaube, in deren Oeffnungen auf blauem Himmelsgrunde nackte Genien sich präsentiren. In den Bogenfeldern sieht man Gruppen aus der Mythe: die Grazien, Erde, Fortuna, Juno, Minerva, die Parzen u. a. Correggio hat zweifellos alles selbst ausgeführt, und zwar mit einer Sorgfalt, die den Anfänger in solcher Technik bekundet.

Nach Fertigstellung dieser Aufgabe kehrte Antonio in die Vaterstadt zurück, wo ihm sein mütterlicher Oheim, Francesco Aromani, ein Haus im Borgo

[1] Der betreffende Contract zwischen dem Superior der Franziskaner und ‚Antonius filius Pelegrini de Allegris' ward in Gegenwart des Vaters am 30. August 1514 aufgesetzt und die für jene Zeit bedeutende Summe von 100 Ducaten darin stipulirt. Am 4. April 1515 erhielt Correggio diese Summe ausgezahlt. Vgl. Tiraboschi, Mem. p. 41 s. Pungileoni, Mem. I, 40 ss.; II, 66 ss.

[2] Prospetto cronol. bei Vasari IV, 126.

vecchio, nebst beweglichem Inhalt und etwas Landbesitz, testamentarisch vermacht hatte[1]. Er sah sich nun in der Lage, einen Hausstand zu gründen, und wählte Girolama, Tochter des angesehenen Bartolommeo Merlini. 1520 ist er wieder in Parma, wo er, laut Vertrag vom 6. Juli, die Frescomalereien in der Benediktinerkirche S. Giovanni Evangelista übernimmt[2]. Motiv ist die Verherrlichung des Auferstandenen, nicht die Himmelfahrt selbst: Verkürzt von unten gesehen, schwebt der Heiland inmitten der Kuppel. Am unteren Rande derselben lagern die halbnackten Apostel, zu je zweien gesellt, in kühnen Stellungen auf Wolken, von spielenden nackten Genien oder Engeln begleitet und gestützt, während die Glorie um den Erlöser mit Cherubsköpfen erfüllt ist. Das ganze präsentirt sich als Vision des tiefer sitzenden, ekstatisch aufblickenden Apostels Johannes. In den vier Zwickeln gruppiren sich die Evangelisten mit den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken, umringt und getragen von nackten Genien. Ueber diese Scene ist eine Fülle sinnlicher Schönheit, Anmuth und Kraft ausgebreitet; aber wie wenig der Autor auf christliche Ideale Bedacht nahm, wie sehr ihm das rein Malerische in erster Linie vorschwebte, sieht man schon daraus, daß er die Apostel halbnackt vorführte und in Stellungen, die wohl von Erregtheit und irdischem Feuer, aber nicht von himmlischem Glück und Ehrfurcht in der Nähe göttlicher Majestät Zeugniß ablegen. Auch Michelangelo hat in seinem Letzten Gericht, die kirchliche Tradition negierend, aus vollstem Subjectivismus seinem Bedürfniß nach nackten Leibern im Ausdruck physischer Kraft Genüge gethan. Das Gewand redet aber eine tiefsymbolische Sprache und ist, wie die ältesten Darstellungen des Gegenstandes beweisen, viel eher im Stande, die Majestät himmlischer Ereignisse uns nahezubringen, als die Entfaltung des Muskelapparates in der Luft schwebender Körper. Je mehr Irdisches in den Hintergrund tritt, desto besser kann die Vorstellung eines verklärten Leibes sich entwickeln: gerade das Wallen und Bauschen des Gewandes versinnlicht die Loslösung von den Gesetzen der Schwere. Darum stehen auch die Engel des Trecento in ihrem prächtigen Faltenwurf der von ihnen repräsentirten Idee viel näher, als alle fetten Genien der Renaissance. Während aber Michelangelo lauter von heroischer Kraftfülle strotzende, wie aus Stein gemeißelte Figuren in der Luft aufhängt, ohne irgendwie anzudeuten, wie diese centnerschweren Körper sich dort zu behaupten vermögen, war Correggio auf das rein malerische Element bedacht, auf die Darstellung blühenden Fleisches im vollen Glanz und Reflex des Lichtes. Dabei quellen die Gruppen auf Wolken über den Rahmen der Architektur hinaus und scheinen den Raum mit ihrer leiblichen Gegenwart zu überfluthen. In dieser völlig realistisch gedachten Composition ist es

[1] 1. Februar 1519. Vgl. Prosp. cronol. l. c.

[2] Von der Krönung Mariä in der Chorapsis ist nur die Hauptgruppe beim Abbruch erhalten und in die Bibliothek zu Parma übertragen worden.

nur die Pracht der Lichtwirkung, die sie mit bestechendem Schimmer verkleidet. Was früher Melozzo da Forlì ohne den Zauber des Farbenspiels versucht hatte, die architektonische Begrenzung des Raumes gleichsam verschwinden zu lassen, das ist hier mit allen Mitteln der neueren Kunst zur vollendeten Wirkung gebracht. Aber unter der Fülle malerischen Apparates und sinnfälliger Reize ist die Seele des Ganzen entwichen: Materie, Fleisch, Licht, Perspective und Farbenglanz allein zurücklassend.

Mit diesem großen Kuppelbilde hängt die decorative Ausstattung der übrigen Theile zusammen, namentlich der Pilaster und Friese mit Kandelabern, Altären, spielenden Genien, grau in grau auf dunkelblau gemalt, in ihrer Unterordnung unter das Hauptwerk den hochentwickelten Farbensinn des Malers bekundend.

Von dem Bruchstück der Krönung Mariä in der Bibliothek zu Parma muß dasselbe gelten, wie von jenem Fresco, daß sinnlicher Reiz den Mangel an Würde und Feierlichkeit, welcher mit der Idee untrennbar verknüpft ist, nicht ersetzen kann. Leer und unbedeutend erscheint hier besonders der Kopf des Erlösers, in dem nicht eine Spur von der Erhabenheit des Vorgangs aufleuchtet, während in den Heiligen und Engeln nur weltliche Lust sich austobt. Correggio's himmlische Ekstase ist eben nichts anderes, als ein heidnisches Bacchanal.

Etwa gleichzeitige Frescobilder desselben in Parma sind: die Verkündigung, in der Kirche S. Annunziata, von welcher nur noch der recht irdisch lächelnde Kopf der Jungfrau zu sehen ist, welche sich nach dem Engel umschaut, und die sogenannte Madonna della Scala, eine überlebensgroße Figur, im zärtlichen Umfassen des Kindes dargestellt, ursprünglich an einem Stadtthore, jetzt in der Pinakothek daselbst aufbewahrt.

Die großen Arbeiten waren noch nicht vollendet, als Correggio einen neuen Auftrag erhielt. Am 3. November 1522 verlieh man ihm die Ausmalung der Kuppel wie des Chores im Dom, und zwar für 1100 Ducaten; auch versprach man noch, die Gerüste herstellen, selbst den Bewurf der Mauer ausführen zu lassen. Aus diesen Bestimmungen erhellt, mit welchem Beifall des Künstlers Leistungen in Parma aufgenommen wurden. In der Kathedrale aber sind nur die Fresken der Kuppel zur Ausführung gekommen, und zwar bis gegen 1530. Der Zustand derselben ist infolge Eindringens von Nässe noch schlimmer, als der in S. Giovanni. Motiv ist hier die von jubelnden Engeln und Heiligen begleitete, in den Himmelsraum aufschwebende Jungfrau Maria. In kühnster Verkürzung sich darstellend, aufgelöst in Wonne, stürmt sie auf Wolken hinan, während der Engel Gabriel als Gesandter ihr entgegeneilt. Ein Ton von berauschender Lust erfüllt die Maria geleitenden Schaaren und bewegt auch alle am Rande der Kuppel gruppirten Apostel. Die Zwischenräume füllen hier Genien mit Weihrauchfässern und Kandelabern; in den vier Zwickeln die Schutzpatrone der Stadt: Johannes

der Täufer, Thomas, Bernhard und Hilarius, auf Wolken lagernd und von Genien umspielt. Es waltet hier die nämliche Disposition wie in dem Fresco von S. Giovanni, nur daß Correggio noch ungehemmter den ihm eigenen Strom von Lebensluft entfesselt. Durch kühne, auf völlige Illusion berechnete Verkürzungen werden alle edleren Partien der Leiber verdrängt, wird die Würde des heiligen Gegenstandes noch mehr geschädigt, der Bruch mit der Tradition noch auffälliger; denn es präsentiren sich fast nur noch Beine in mannigfaltigen Verschlingungen, auf denen Kinnladen sitzen. Der Erfolg dieses Wagstückes blieb nicht aus und war bei der späteren Generation ein so umfassender, daß alle Plafondmalerei in Allegri ihr barockes Vorbild erkannte.

Neben jenen umfassenden Frescowerken entstand eine Reihe von Tafelbildern religiösen Charakters. Die sogenannte ‚Zingarella' in Neapel, auch ‚Madonna mit dem Kaninchen' genannt, kann nur als Genrebild betrachtet werden, ebenso ‚Christus als Gärtner', im Museum zu Madrid, und die ‚Madonna mit dem Korbe', in der Londoner Nationalgalerie. Ungleich höher als diese steht die kleine Tafel des am Oelberg betenden Erlösers, beim Herzog von Wellington in Aspleyhouse zu London[1]. ‚Es ist vielleicht das Tiefste und Empfundenste unter allem, was Correggio je gemalt hat.'[2] Weiter gehören hierher die beiden in der Galerie zu Parma aufgestellten Altarbilder, welche im Auftrage des Benediktiners Don Placido del Bono für eine Kapelle in S. Giovanni gemalt wurden und jetzt in die Pinakothek zu Parma übertragen worden sind. Das eine, die Trauer um den Leichnam des Herrn darstellend, ist ein Werk von hoher malerischer Vollendung, aber voll von jenem weichlichen Pathos, wie es die spätere Kunst mit Vorliebe cultivirt; das andere, eine doppelte Marterscene, die Hinrichtung der hll. Placidus und Flavia, erscheint ebenso manierirt und übertrieben im Ausdruck.

Es folgen nun jene großen Altartafeln, von denen sich zwei in der Pinakothek von Parma, drei in der Galerie zu Dresden[3] befinden. Von letzteren sind zwei recht arg mißhandelt und übermalt worden. Bekannt und berühmt ist vor allen die ‚Heilige Nacht', welche am 14. October 1522 von Alberto Pratonero für die Familienkapelle in S. Prospero zu Reggio bestellt[4], aber erst 1530 vollendet wurde, später in die Galerie zu Modena und von dort nach Dresden gelangt ist. In früherer Zeit wurde die Geburt des Erlösers zumeist so dargestellt, daß Maria ehrfürchtig ihren Gott und Erlöser anbetet, der vor ihr am Boden liegt. Hier sehen wir die Mutter das in der Krippe liegende Kind voll tiefer Zärtlichkeit umschlingen, während Joseph mit den Thieren sich beschäftigt, links drei derbe Hirten staunend genaht sind,

---

[1] Copie in der Nationalgalerie. Vgl. dagegen G. Frizzoni, im Arch. stor. it. 4 ser. V ss.

[2] Lübke, Geschichte der ital. Malerei II, 430.

[3] Dresden Nr. 152. 154. 155.

[4] Prosp. cronol. bei Vasari IV, 127.

und oben mehrere zopfig verschlungene Engel auf die Scene hinweisen. Der fesselnde Eindruck des Bildes beruht wiederum nicht auf seelischem Gehalt, sondern ganz auf der magischen Wirkung des Lichtes, von dem die sonst ziemlich gewöhnlichen Typen verklärt werden. Helldunkel war hier geboten, wurde aber von Correggio in höchster Vollendung deutlich gemacht. Der von dem zarten Kinde ausstrahlende Glanz macht, die Hirten blendend und den Raum bis in seine Winkel durchfluthend, fast den Eindruck wirklichen, magischen Lichtes. Kann man hier überhaupt von Idealisiren sprechen, so geschieht dies nur durch den Zauber jenes Effectes und durch die Naivität im Ausdruck der ganzen Composition.

Das zweite jener Dresdener Altarbilder, die ‚Madonna des hl. Sebastian', wurde 1525 von der Schützengilde zu Modena für deren Kapelle im Dom bestellt, kam später in die herzogliche Sammlung, von da im vorigen Jahrhundert nach Dresden[1]. Wir sehen hier die auf Wolken schwebende Jungfrau mit dem Kinde, von den hll. Sebastian, Rochus, Geminianus verehrt. Religiöse Beziehungen wird man darin nicht finden, die Gefühlsäußerungen streifen vielmehr an das Buhlerische, und an zopfigen Verrenkungen ist das Mögliche geleistet.

In der ‚Madonna des hl. Georg' kehrt der Maler wohl zu strengerem Aufbau zurück, sie entbehrt aber auch jedes geistigen Inhaltes. 1526 erhielt Correggio den Auftrag einer Tafel für die Kirche S. Sepolcro zu Parma, welche gegen 1528 fertig wurde. Es ist die jetzt der dortigen Galerie einverleibte ‚Madonna della scodella', so genannt wegen der Schale, mit der Maria, bei einem Quell rastend, Wasser schöpft, während Joseph die von Engeln herabgebogene Palme ergreift und ihre Früchte dem Kinde darbietet: ein idyllisches Genrebild, bei dem aber die Größe des Christusknaben und das ganz überflüssige Paradiren des hl. Joseph mit nackten Beinen auffällig wirken muß!

Die ‚Madonna mit dem hl. Hieronymus', in derselben Galerie, durch ihre strahlende Lichtwirkung berühmt, wenngleich von einem religiösen Bilde nichts mehr übrig geblieben ist, wurde für die Kirche S. Antonio zu Padua verdingt und 1528 aufgestellt. Augenscheinlich war die Stifterin, Donna Briseide Colla, von dem Werke sehr befriedigt, da sie dem Maler noch ein Geschenk anbot.

Von Bildern religiösen Charakters, die nicht zweifellos dem Correggio zugeschrieben werden, ist noch der Eccehomo in der Londoner Nationalgalerie[2], und die sogenannte ‚Magdalena' in Dresden zu nennen. Dieses auf Kupfer gemalte Cabinetbild zeigt eine im Waldesschatten gelagerte und lesende üppige Frau, welche indes viel mehr von einer Venus, als von jener demüthigen Büßerin

[1] Pungileoni II, 193 s.

[2] Von G. Frizzoni für echt erklärt. Vgl. Arch. stor. it. 4 ser. V, 54.

an ſich trägt. Daß Magdalena von Correggio gemalt wurde, ergibt ſich aus dem Briefe der Veronica Gambara an Beatrice d'Eſte[1], vom 3. September 1528, und daß es eine leſende war, kann man aus dem Schreiben Carlo Malaſpina's entnehmen[2], nicht aber, daß ſie der Maler in liegender Stellung aufgefaßt hatte. Wo iſt nun dieſes Bild des Correggio? Nach Morelli wäre jene nur auf ſinnlichen Reiz berechnete Magdalena in Dresden die erſt gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts ausgeführte Copie eines Niederländers, welcher dem Adriaen van der Werff naheſtand. In der That ſprechen glatte Behandlung und das kalte Blau des Mantels, in Verbindung mit dem Kupfergrund, für nordiſche Abſtammung, der porcellanartige Fleiſchton und das Blau ſpeciell für die Richtung des ſüßlichen van der Werff.

In den letzten Jahren ſeines Lebens wandte ſich Correggio mit Vorliebe mythologiſchen, frivolen Stoffen zu, in denen die ſtets von ihm vergötterte Sinnlichkeit ihren vollſten Triumph feiert. Aeußeren Anlaß dazu bot vielleicht der Umſtand, daß die Fresken im Dom zu Parma doch bei der Geiſtlichkeit und den Einwohnern Widerſpruch fanden, welcher die Fortſetzung hinderte; auch hatte Federigo von Mantua zwei mythologiſche Bilder beſtellt, die Correggio in jene Bahn lenkten, welche ſich als tiefſte Verirrung der ſogenannten Renaiſſance darſtellt.

Gegen 1529 verlor der Künſtler ſeine Frau und kehrte infolgedeſſen 1530 in die Vaterſtadt zurück, wo er am 5. März 1534 verſtorben iſt.

Wie Michelangelo war Antonio Allegri eine durchaus ſubjective Natur. Beide haben ihre großen Talente dafür eingeſetzt, die Schranken chriſtlicher Tradition in der Malerei zu ſtürzen; jener, da er das plaſtiſche Moment, dieſer, indem er das maleriſche als erſtes Geſetz in die Kunſt einführte. Beide haben dieſelbe entchriſtlicht. ‚Alle Geiſter, die mit Michelangelo in Berührung kamen, wurden von ihm unterjocht oder aus ihrer natürlichen Bahn gelenkt, und ſo wurde durch ihn der Sturz der Kunſt nur jäher, als er ohnedem geweſen wäre. Correggio wirkte mehr mittelbar durch die Carracci, und ſo finden ſich ſeine unglücklichen Nachahmer erſt im ſiebenzehnten Jahrhundert reichlich ein.'[3] Aber auch ſeine unmittelbaren Schüler verfielen dem kläglichſten Manierismus, ſelbſt Parmigianino, der begabteſte von ihnen, iſt faſt nur in Portraits genießbar.

C. Die Sieneſen.

Die Blüte ſieneſiſcher Kunſt war, dem mehr innerlichen Weſen des Volkscharakters entſprechend, durchaus mit den Anſchauungen des Mittelalters verknüpft, und auf dieſem Boden hat ſie wahrhaft Großes und Herrliches von

[1] Prosp. cronol. bei Vasari IV, 128.

[2] Giornale di Erudizione artistica vol. I, fasc. XI, p. 332. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 160 f. [3] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 151.

Andachtsbildern hervorgebracht. Der byzantinischen Malerei verwandt, hielt sie an einem gewissen ikonographischen Schema fest und bewahrte sich hierdurch ihre Innerlichkeit, das Vermögen, im Dienste der Religion und des Gotteshauses ihre Würde zu schützen. Sie verlangte nicht nach dem Beifall der Nachbarländer, sondern sie glaubte an sich selbst, an ihren Beruf, an ihr höheres Ziel. Aber um sie herum wuchs eine neue Generation empor, ausgerüstet mit anderer Kraft und anderen Mitteln, eine Generation, welcher religiöse Poesie, die Hinkehr zum Göttlichen, jener mystische Zug, wie er im Leben der hl. Katharina sich ausspricht, fremd geworden war. Mit dem ausgehenden Mittelalter und dessen Idealen erlosch nun auch allmählich jenes heilige Feuer, das in ihren Andachtsbildern glühte, und der Leib ward hinfällig. Die Scheu vor dem Anblick der Wirklichkeit verlor sich, ja mit Signorelli, Pinturicchio, Perugino und Sodoma tritt eine Wandlung in der sienesischen Malerei zu Tage. Bei aller Abhängigkeit von solchen Mustern erhielt sich aber noch bei der Mehrzahl dortiger Künstler die Anhänglichkeit an das Ueberlieferte, und es entstand ein Gemisch von Stilarten mit dem älteren Formwesen, welches den Producten der neueren Schule in Siena ein recht buntes Gepräge verleiht. Nur der frühreife Peruzzi gelangt durch den Aufenthalt in Rom und Anlehnen an Raffael zu einem abgeschlossenen, freilich classicirenden Stil.

Bernardino Fungai, der treue Nachfolger seines Lehrers, Benvenuto di Giovanni, ist in mehreren Altartafeln für die Serviten, vom Jahre 1510; für den Carmine [1], von 1512; für die Confraternitas von Fontegiusta [2], wie in dem Wandbilde der Himmelfahrt Mariä, im Borgo di Montalboli bei Asciano, als ein dem alterthümlichen Formleben ergebener Meister zu erkennen. Er lebte bis 1516 [3].

Als Zögling seiner Richtung hinterließ Fungai den Pacchiarotto, welchen die Kunstgeschichte mit Girolamo del Pacchia vermengte, so daß ihre Persönlichkeiten zu einer, nämlich der des ersteren Malers zusammenschmolzen. Milanesi hat durch seine Forschung es ermöglicht, beider Thätigkeit abzugrenzen [4].

Giacomo Pacchiarotto ward 1477 in Siena geboren und ist mehr durch Notizen über sein abenteuerliches, wüstes Leben bekannt, als durch authentische Bilder. In der That war er kein bedeutender Maler, sondern vornehmlich Agitator und Verschwörer in den Wirren seiner Vaterstadt; 1534

---

[1] Madonna mit Kind und Heiligen. Inschrift: ‚Opus Bernardini Fongarii de Senis 1512.' Vgl. Della Valle, Lettere San. III, 381.

[2] Krönung Mariä.

[3] Milanesi bei Vasari VI, 416. Doch ohne urkundl. Beleg. Crowe und Cavalcaselle IV, 391 f.

[4] Milanesi's Commentar bei Vasari VI, 415 ss. Dessen Docum. Sen. III, 40. 46. 47. 59. 84. 103. Della Valle, Lettere San. III, 317 ss. Crowe und Cavalcaselle IV, 395 ff.

gehörte er selbst jener wilden Rotte an, welche Siena beunruhigte, wurde eingekerkert und öfters ausgewiesen. Unter solchen Umständen konnte von beharrlicher Thätigkeit nicht die Rede sein; trotzdem erhielt der wilde Geselle mehrfache Aufträge, schloß 1505 eine Ehe und starb um 1540 auf eigenem Grund und Boden. Zwei Bilder von ihm findet man in der Akademie zu Siena[1]; das eine, die Himmelfahrt Christi, stammt aus der Kirche dell' Osservanza, das andere ist ein Triptychon und stellt die Heimsuchung nebst S. Michael und Franciscus dar. Trockenheit der Formen und verwaschenes Colorit ist diesen Tafeln eigen; auch gibt die Anstrengung, dramatisch zu wirken, den Bewegungen etwas Unnatürliches, da das Verständniß des körperlichen Organismus mangelt. Gehört ihm wirklich die Himmelfahrt des Erlösers im Carmine zu Siena, so wäre dieses Giacomo's bestes Tafelbild. Wir sehen hier Christus in einer Mandorla von Engeln getragen, zu dem Gott Vater sich niederbeugt; neben ihm Moses und Elias, unten Maria mit den zwölf Aposteln. Lange Proportionen, sonderbar flatternde Gewandung sind hervorstechend; daneben merkt man sich berührende Einflüsse Signorelli's, Sodoma's. Aber diese charakteristischen Züge deuten schon auf einen Zeitgenossen und vielleicht Mitarbeiter, auf Girolamo del Pacchia.

Girolamo del Pacchia war der Sohn eines aus Ungarn zugewanderten Stückgießers, Giovanni delle Bombarde, und 1477 zu Siena geboren. Im ersten Lebensjahre verlor er den Vater und ward von der verarmten Mutter, Namens Apollonia, mühsam großgezogen. Nachdem er, vermuthlich bei Fungai, die Malerei erlernt, ging er nach Florenz, von da um 1500 nach Rom, wo er einige Zeit verblieben ist[2]. Zurückgekehrt nach Siena, malte er 1508 für die Certosa di Pontignano ein Madonnenbild und 1511 für S. Bernardino eine Processionsfahne. Weder diese beiden urkundlich erwähnten Sachen, noch andere bis zum Jahre 1511 sind erhalten, um ein Urtheil über Stil und Richtung des Malers in jener frühen Zeit zu ermöglichen. Zwar nicht bezeichnet, aber wahrscheinlich echt sind die Krönung Mariä in S. Spirito, ein Bild von kräftigem Ton und gewisser Verfeinerung der Typen, mit Anklängen Raffaels, und die Tafel zu S. Cristoforo in Siena: Maria auf dem Gnadenthron, mit den hll. Bernhard und Paulus in anmuthiger Landschaft. Die Jungfrau erinnert hier an Fra Bartolommeo und Raffael; die Farbe ist leuchtend und energisch, im Charakter des Ganzen herrscht Ruhe und Würde. 1515 malte Pacchia eine Tragbahre für die Genossenschaft von S. Bernardino, 1518 entstand die Tafel der Verkündigung in S. Spirito, jetzt der Akademie von Siena angehörig — ein anmuthendes Architekturbild —

[1] Nr. 315. 328. Eine andere ‚Heimsuchung' in der Akademie zu Florenz, Saal der alt. Gem., Nr. 16.

[2] Prosp. cronol. bei Vasari VI, 432, dazu Commentar S. 428 ff. Crowe und Cavalcaselle IV, 398 ff.

und die Freskenreihe in S. Bernardino. Hier finden wir abermals eine Verkündigung, daneben die mit Anmuth und Empfindung[1] dargestellte und an die Vortragsweise des Franciabigio in Florenz erinnernde Geburt Mariä. Im unteren Oratorium von S. Caterina zu Siena gehören ihm drei Wandbilder, welche Motive aus dem Leben dieser Heiligen vortragen, erstens: Matteo di Cenni, durch Katharina von der Pest geheilt; zweitens: sie befreit mehrere Dominikaner aus der Hand von Räubern; drittens: Katharina an der Bahre der hl. Agnes von Montepulciano. In diesen lebensvoll erzählten Compositionen erkennen wir Sodoma's Einfluß: die Figuren sind schlank, etwas geziert, aber sanft und freundlich im Ausdruck. Im Schlußbilde hält sich Pacchia an die Tradition Giotto's. Früherer Epoche des Malers gehört übrigens noch das Wandbild der Hochzeit von Cana, im Bogenfelde rechts von der Halbkuppel der Taufkapelle S. Giovanni zu Siena[2].

Gegen Ende seines Lebens gerieth Pacchia durch den Verkehr mit Pacchiarotto in die wüste Schaar der Bardotti[3], mit denen er 1535 aus Siena vertrieben wurde. Wo er geendigt, ist unbekannt. In verschiedenen Galerien treffen wir Bilder unter dessen Namen, von denen der größere Theil als echt betrachtet werden kann. Gute Stücke besitzt die Akademie in Siena und die Münchener Pinakothek, das beste aber die Nationalgalerie zu London.

Giovannantonio Bazzi, genannt il Sodoma.

Dieser begabte, früher unterschätzte, jetzt über Gebühr erhobene Maler mit dem schon bei Lebzeiten vorhandenen schmutzigen Beinamen, ist 1477 zu Vercelli als Sohn eines Schuhmachers, Antonio di Jacopo Bazzi, geboren[4]. Sein erster Lehrer war ein dortiger handwerksmäßiger Meister, Namens Spanzotti aus Casale, in dessen Bottega er 1490 eintrat, sich auf sieben Jahre

---

[1] Gefühlvoll erscheint besonders die Art, wie S. Anna ihren Blick auf die kleine Maria richtet.

[2] Crowe und Cavalcaselle IV, 401, Note 28.

[3] Milanesi bei Vasari VI, 431: ‚Fu Girolamo ascritto alla Congrega de' Rozzi col sopranome di Dondolone, ed anche a quella de' Bardotti, della quale era nel 1533 uno de' due tamburini. Dove e quando morisse non si sa; certo è che ogni memoria dell' essere suo cessa in Siena dopo il 1535.'

[4] In den Documenten heißt er: ‚Johannes Antonius Jacobi de Bazis, pictor de Verzé.' Vasari VI, 379 ss. Commentar von Milanesi S. 401 ff. Vgl. dazu Luigi Bruzza, Notizie intorno alla patria ed ai primi studj del pittore G. A. Bazzi detto il Soddoma (Miscellanea d. storia it. I, Torino 1862). A. Jansen, Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi, Stuttgart 1870 (wenig brauchbar). G. Frizzoni in: Nuova Ontologia (agosto 1871); Giornale di Erud. artist., Perugia 1872, I, 208 ss.; Zeitschrift f. b. K. IX, 33 ff. R. Vischer in: Dohme's Kunst und Künstler, 2. Abth., I. Bd., Nr. 54. 55. Jul. Meyer im Allgem. Künstlerlexikon S. 197 ff. Dazu P. Della Valle, Lettere Sanesi, vol. III. Urgieri, Pompe senesi, vol. II. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 470 ff. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 190 ff.

verpflichtend. Nachdem Antonio 1497 den Vater verloren und um 1498 seine Lehrzeit beendet, ging er nach Mailand, wo die Schule Leonardo's da Vinci blühte. Hier erschloß sich ihm der Blick für die idealisirende Richtung derselben, denn seine frühen Werke gehören ganz und gar ihr an. Aber schon im folgenden Jahre trat durch die französische Invasion ein Stillstand im dortigen Kunstleben ein, und da Antonio unterdes mit den Vertretern des Handelshauses Spannocchi in Siena[1] bekannt geworden, die ihn seines lebhaften, geistreichen Wesens halber schätzten, folgte er deren Einladung, sich dort niederzulassen, und trat mit dem Jahre 1501 seinen neuen Wirkungskreis an, wo er anfangs der zu Mailand erworbenen Richtung nachstrebte. Schon 1503 erhielt er den Auftrag für die Fresken im Refectorium des Klosters S. Anna in Creta bei Pienza[2]. Das Wunder der Brodvermehrung, dessen Vasari gedenkt, hat sehr gelitten; besser erhielten sich an der Eingangswand die Pietà, ein hl. Bernardus, von sechs Mönchen umgeben, und ein Rundbild des Erlösers. Anlage wie Ausführung sind noch ganz unfertig. Als der Maler von Pienza zurückgekehrt war, suchte er nach neuen Aufträgen, da er meinte, der Frescotechnik nun kundig geworden zu sein. Damals wollten die Brüder von Montoliveto ihren Kreuzgang mit einem größeren Bildercyklus aus dem Leben des hl. Benedikt schmücken lassen. Einen Theil davon hatte Signorelli gemalt, die Fortsetzung ward Sodoma anvertraut[3], und innerhalb der Jahre 1505—1506 gelang es ihm, 26 größere Bilder zu vollenden, in welchen Anfang und Schluß der Legende gegeben ist. Es offenbart sich hier schon völlig der künstlerische Charakter des Malers, mit dem Sinn für üppige Decoration, aber auch Mangel an straffer Zucht und ernster Selbstschulung. Die Compositionen sind höchst ungleich, locker aufgebaut und oft recht flüchtig behandelt. Zuweilen merkt man Signorelli's Energie, dann treten Züge naiver Anmuth und Schönheit auf, die den echten Künstler verrathen. Und diese Doppelnatur begleitet Sodoma durch sein ganzes Leben. ‚Er wußte es recht gut, daß nur das von Empfindung gesättigte Herz zum wahren Künstler macht. Die Kunst ist keine bloße Handarbeit. In ihm aber war sie in ein und derselben Person bald die hohe himmlische Frau, der er mit heiliger Begeisterung diente, bald die melkende Kuh, zu der ihn das Bedürfniß zwang. Als Mensch und als Künstler erscheint er immer ganz wie er ist. Er kannte nichts von moralischer Zucht des Wollens in seiner Lebensart, und so ließ er auch seinen Genius machen, was er wollte.'[4]

---

[1] Der ältere Spannocchi war Schatzmeister Pius' II. gewesen.

[2] Vasari VI, 384. Della Valle, Lettere San. III, 254 s.

[3] Vasari VI, 381: ‚Essendo fatto generale de' monaci di Monte Oliveto Fra Domenico di Lecco, Lombardo, e andandolo il Soddoma a visitarlo a Monte Oliveto di Chiusuri, seppe tanto dire e persuadere, che gli fu dato a finire le storie della vita di S. Benedetto.' Fra Domenico hatte für seinen Landsmann vielleicht eine gewisse Theilnahme.

[4] Jansen, Leben und Werke ꝛc. S. 128 f.

Die besten jener Compositionen[1] in Montoliveto sind: Benedikts Abschied vom Vaterhause, mit der recht empfindungsvollen Gruppe von Eltern und Geschwistern des Heiligen; seine Bekleidung mit dem Einsiedlergewande durch den hl. Romanus; die Höhle von Subiaco, wo ihm durch den Einsiedler Speise und Trank an einem Seile herabgelassen wird; der Sieg über die Anfechtungen des Fleisches; Bau des Klosters Montecassino; Aufnahme der jungen Maurus und Placidus, welche stattliches Gefolge bis ins Kloster hinein begleitet; Zerstörung von Montecassino; der hl. Benedikt erscheint den verfolgten Bauern. Der Künstler wandte sich in diesem Bilde zu der das Kloster umgebenden Landbevölkerung und wies ihr in jener rohen, gewaltthätigen Zeit ihren mächtigen Helfer.

In den Klosterrechnungen werden anstatt 26 Bilder aus dem Leben des hl. Benedikt deren 30 angeführt; dies kommt daher, daß vier davon je zwei Hauptscenen ausmachen. Für das Ganze erhielt Sodoma 1504 Gulden. Er hat aber noch andere Wandgemälde hinterlassen. Vielleicht das beste derselben ist jener kreuztragende Christus am Pfeiler des Eingangs zum Klosterhof, ein Bild, in dem wirklich tiefes Gefühl sich ausspricht; als Gegenstück dazu der Erlöser an der Geißelsäule. Eine Treppenwand enthält die größere Composition: Christus auf dem Wege nach Golgatha und die hl. Veronica. Es mag dem Bazzi auch wohl noch das Bild der Jungfrau zwischen Petrus und dem Erzengel Michael angehören. Dem kreuztragenden Christus am Pfeiler dürfte sich die Krönung Mariä etwa gleichwerthig nähern, denn der Maler hat es hier recht verstanden, Anmuth und Demuth in der Gestalt Mariä zu verkörpern. Im architektonischen Detail, den gemalten Pfeilern und Bogen, war für Sodoma stets Pinturicchio das Vorbild. Er zog breite Ränder oder Kanten, legte in diese goldgelbe Füllung, auf die er buntfarbige Arabesken und reliefartige, kleine Motive auftrug, Christliches und Heidnisches vermengend, alles mit jener leichtfertigen Routine gemalt, welche die Improvisationen der alten Maler in Pompeji kennzeichnet.

Die mühsame Arbeit, den strengen Ernst Luca Signorelli's hat Sodoma niemals angestrebt[2]. Und vielleicht ergötzten sich auch damals schon wenige mehr an dessen scharfer Markirung, seiner trockenen, braungelben Fleischfarbe. Giovannantonio blendete durch Naivität, Phantasie, überraschende Gedanken, durch verfeinerte Sentimentalität; man schätzte die Gewandtheit, Frische,

[1] Vgl. die Aufzählung der Compositionen von Milanesi bei Vasari VI, 384.

[2] Vasari (VI, 382 s.) berichtet von einem Acte der Frivolität, den Sodoma durch Malen einer Verführungsscene (ballo di femine ignude) begangen. Hinter einem Vorhang arbeitend, überraschte er die Mönche mit diesem zum Kloster so wenig passenden Bilde, ward aber genöthigt, das Anstößige zu entfernen. Er bekam infolgedessen den Beinamen ‚Mattaccio'. Der Ekelname ‚Sodoma' scheint diesem Cyniker besonders gefallen zu haben. Man rief ihm denselben in den Straßen nach, seit 1513 findet er sich in Briefen wie Urkunden.

den Uebermuth seines Pinsels. Wollte man aber diesen Cyklus in Montoliveto mit den Werken damaliger Florentiner in Vergleich bringen, würde er nicht einmal die Fresken Gozzoli's in Arezzo und Pisa erreichen. Giovannantonio's künstlerisches Verfahren und seine Technik wird nun immer mehr durch das Fresco bestimmt. Im Gegensatze zu Leonardo da Vinci behandelt er zuletzt die kleinste Tafel oder Leinwand, als ob er mit Mauerflächen zu thun hätte; Virtuosität geht ihm über alles, und damit sagt er sich von den Traditionen der Mailänder Schule los.

Von Tafelbildern jener Zeit sind uns erhalten: Die große Kreuzabnahme, für S. Francesco in Siena gemalt, jetzt in der Galerie daselbst, ein Bild, welches durch klare Disposition und eingehende Charakteristik bis zu der wehmüthigen Stimmung in der Landschaft hin das Einsetzen der vollen Künstlerkraft verräth.

Es scheint hier, daß Perugino, von dem zwei bedeutende Tafeln nach Siena kamen, den empfänglichen Maler angezogen habe, gerade zu einer Zeit, wo er sich durch die Frescotechnik von Leonardo entfernte. Denn er strebt in jenem Bilde dem hohen Sinn des Umbriers, der Tiefe seiner Empfindung und der Noblesse künstlerischer Haltung mit Glück nach; ja keine der späteren Arbeiten darf sich an Sorgfalt und Gediegenheit mit dieser Kreuzabnahme messen. Erhalten ist ferner aus jener Zeit die Madonna mit dem Kinde, im Palazzo Torrigiani zu Florenz, wo nicht minder Huldigung für Perugino sich ausprägt, und die Geburt Christi, in der Galerie zu Siena[1].

Die neuere Kunstgeschichte[2] hat dem Maler noch folgende Werke zuerkannt: Die Pietà in der Galerie Borghese, ein sehr verdunkeltes Bild, welches früher als Schule Leonardo's bezeichnet war, aber gemäß Typen und Faltenwurf, besonders der Landschaft nach Sodoma angehören dürfte. Ferner theilt ihm Morelli zu: ein Madonnenbildchen in der städtischen Sammlung von Bergamo[3]; den getuschten Christuskopf in der Albertina zu Wien[4]; einige Madonnenbilder in Privatsammlungen Italiens und Englands; im Städelschen Institut zu Frankfurt ein treffliches, obwohl stark übermaltes Frauenportrait, dort als Sebastian del Piombo bezeichnet[5].

Nachdem Bazzi durch die Wandgemälde in Montoliveto und Tafelbilder in Siena sich einen Namen gemacht, ward er gegen Ende des Jahres 1507 nach Rom berufen. Agostino Chigi, der reiche Mäcen, welcher damals seine Vaterstadt aufsuchte, hatte dies vermittelt, während vielleicht auch Braman-

---

[1] Rundbild Nr. 85.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 470 ff. Derf., Die Galerien ꝛc. S. 190 ff. Morelli rechnet den Sodoma zur mailändisch-lombardischen Schule; in der That ist er nur er selbst, nachdem er im Fresco passenden Ausdruck für sein künstlerisches Wesen erzielt hat.

[3] Bergamo Nr. 207. [4] Braun Nr. 90. [5] Frankfurt Nr. 2 .

tino, welcher Sodoma von Mailand her kannte, zu dieser Berufung beitrug. In Rom erhielt der Künstler von Julius II. Anweisung, die Stanza della Segnatura zu schmücken. Als Raffael im Sommer 1508 nach Rom kam und Sodoma verdrängte, ließ er doch von den Deckenbildern so viel stehen, als ihm möglich war, malte auch des Künstlers Portrait neben dem eigenen in der Schule von Athen[1]. Bazzi's Deckenmalerei lehnt sich an jene Pinturicchio's der Libreria zu Siena und von S. Maria del popolo an, indem das Gewölbe in Felder mit antikisirenden Darstellungen, grau in grau, abwechselnd mit solchen farbig auf Goldgrund getheilt ist.

1510 finden wir den Maler in Siena, wo er mit Beatrice di Luca Galli, der Tochter eines Gastwirthes, den Ehebund schließt[2]. Bis 1513 blieb er daselbst, und es entstehen hier manche seiner besten Arbeiten, so das Wandbild der Geißelung für S. Francesco, jetzt als Bruchstück in der dortigen Galerie; ferner die große Altartafel der thronenden Jungfrau mit vier Heiligen, jetzt in Turin; ein kleineres Madonnenbild daselbst; die ‚Caritas' des Berliner Museums, dort dem Peruzzi zugeschrieben[3]; eine Lucretia, mit demselben Kopftypus wie die Caritas, bei Herrn von Kestner in Hannover; ein kleines Madonnenbild in München[4].

1513 finden wir Sodoma wieder in Rom, wohin ihn Agostino Chigi berufen, um in der Farnesina thätig zu sein. Er malte zwei Darstellungen aus der Geschichte Alexanders, schwach in der Composition, stillos in den Gewändern, auch — wenigstens die Vermählung Alexanders mit der Roxane — frivol und lüstern, ohne die Naivität Raffaels, welcher denselben Gegenstand behandelte. Das dritte Motiv ist die Schmiede Vulcans.

Diese Arbeiten mögen ihn bis gegen 1515 beschäftigt haben, denn 1518 wird ihm das Honorar für die Wandbilder in S. Bernardino ausbezahlt[5], an denen Sodoma mit Pacchia und Beccafumi sich betheiligte. Von ersterem stammen die vier großen Compositionen aus dem Marienleben: Eintritt in den Tempel, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung[6], ferner die Gestalten des hl. Franciscus, Antonius und des hl. Ludwig von Toulouse. In Einzelgestalten leistete Sodoma auch hier das Beste.

---

[1] Der Mann im weißen Gewande und weißer Kappe neben Raffael stellt keineswegs Perugino vor, wie man zumeist annahm, sondern den Bazzi, welchem die Deckenmalerei angehört. Ebenso dürfte auch in der Camera d'Eliodoro der von Vasari als Giulio Romano bezeichnete Träger kein anderer als Peruzzi sein, dem ein großer Theil der Decoration jenes Raumes angehört.

[2] Vasari VI, 398. Der Contract vom 28. October 1510. Bazzi hatte zwei Kinder, Apelle und Faustina.

[3] Nr. 109. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 473.

[4] Cab. 20, Nr. 1194. Lermolieff a. a. O. S. 69.

[5] Prosp. cronol. bei Vasari VI, 407.

[6] Erst 1532 vollendet. Vgl. Vasari VI, 391, nota 3.

Innerhalb der Jahre 1518—1525 führte er ein Wanderleben, besuchte Oberitalien und scheint sich in Mantua, Parma, Reggio aufgehalten zu haben. In Reggio malte er 1518 die erst neuerdings entdeckte Darstellung des hl. Homobonus zu S. Prospero, in der sich wieder Annäherung an die Mailänder bemerklich macht, ebenso wie in den bei Giov. Morelli und G. Frizzoni befindlichen kleineren Tafeln religiösen Charakters. Morelli vertritt auch die Ansicht, daß jenes dem Leonardo zuerkannte Fresco der Madonna Melzi, in Vaprio, von Sodoma herrühre und während dessen Aufenthalt in der Lombardei angefertigt wurde[1]. 1525 malte der Künstler die jetzt in den Uffizien befindlichen Bilder der Processionsfahne, einerseits Maria zwischen Heiligen, andererseits S. Sebastian, vielleicht die beste der Einzelfiguren. Auf jene Arbeiten folgen die Wandbilder von S. Domenico zu Siena, und zwar in jener der hl. Katharina geweihten Kapelle, Motive aus ihrem Leben vorführend. Das gehaltvollste derselben ist die Stigmatisation: Die von zwei Klosterschwestern gestützte Jungfrau, auf deren Händen frische Wundmale leuchten, ist zusammengesunken. Vor ihr sieht man Buch und Lilie. Oben schwebt Christus, von Engeln begleitet, eine zopfig ausgebogene Figur, welche erheblich gegen die untere, wohlaufgebaute Composition zurücksteht, indes der antikisirende Rahmen gemalter Pilaster und Bogen mit den vielen Details allzu drückend das Hauptmotiv belastet. 1527 war der Maler in Florenz und erkrankte dort, denn er befand sich im Spital S. Maria Nuova. 1529 entstanden die Fresken im Palazzo pubblico zu Siena, Einzelgestalten der Patrone jener Stadt: S. Ansano, Vittorio, Bernardo, alle in reichdecorirte gemalte Nischen versetzt.

Im selben Jahre war Bazzi zu S. Spirito beschäftigt[2], im folgenden arbeitete er für die Schuhmacherzunft ein Fresco, und 1531 beendigte er die Malerei an der Porta S. Viene; ein Jahr darauf entstand das Fresco der Krönung Mariä im Oratorium von S. Bernardino, und 1534 das Bildniß des seligen Bernardo Tolomei im Palazzo pubblico. Zu den späteren Tafelbildern gehört eine Anbetung der Könige, in S. Agostino, und die Auferstehung Christi, jetzt im Museum zu Neapel, kalt im Ton, von wenig idealer Zeichnung und ohne religiöse Würde. 1537 erhielt Sodoma den Auftrag, die Rathhauskapelle am Markt mit einem Wandbild der Madonna und der Schutzheiligen zu versehen. Aber der charakterlose Maler folgte einem Rufe des Fürsten von Piombino an dessen Hof, wo er mit Ehren aufgenommen wurde. Vergebens mahnte die Obrigkeit in Siena wegen des unvollendeten Bildes; erst nach langem Zögern kehrte Sodoma zurück, gegen den Zorn des Rathes durch ein huldvolles Schreiben des kunstliebenden Fürsten gedeckt. Dadurch

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 199.

[2] Vasari VI, 392: ‚dipinse la cappella di S. Jacopo, laquale gli feciono fare gli uomini della nazione spagnuola, che vi hanno la loro sepoltura.‘

mochte er die Sympathie der Bürger verscherzt haben, denn er ging bald wieder auf Reisen; 1540 ist er in Volterra[1], bald darauf in Pisa, wo er für S. Maria della Spina die überlebensgroße Madonna mit Heiligen malte, die sich jetzt in dortiger Galerie befindet. Die letzten Jahre seines Lebens scheint der Künstler in Siena verbracht zu haben, wo er am 14. Februar 1549 gestorben ist.

Zweifellos war Sodoma einer der bestausgestatteten Maler jener Zeit, aber auch sinnlich und haltlos, den Künstlerlaunen preisgegeben. Ein höheres Ziel, welches die Arbeit des Menschen adelt und sein Wissen vertieft, hat ihm niemals vorgeschwebt; mit dem Strome seiner genußfrohen Zeit eilt er dahin, fast wie ein willenloses Medium, in dem der Geist der verfallenden Renaissanceepoche sich ausspricht.

Das Beispiel von Sodoma's Richtung übte auf die ganze jüngere sienesische Kunst Einfluß. Als eigentlicher Nachfolger desselben aber ist Domenico Beccafumi zu bezeichnen, dessen wirklicher Name Domenico di Giacomo di Pace ist[2]. Wahrscheinlich 1486 als Sohn eines Landarbeiters geboren, führt er auch den Namen Mecuccio oder Mecarino. Von Lorenzo Beccafumi, einem angesehenen Bürger zu Siena, in dessen Diensten der Vater Domenico's stand, aufgenommen und einem nicht bedeutenden Maler, Namens Capanna, zur Ausbildung übergeben, ward Domenico später von dem 1508—1509 in Siena weilenden Perugino mächtig angezogen und in seinen frühen Werken durch dessen Stil beeinflußt. Um 1510 begab er sich nach Rom, dort Raffael zu studiren. Später nach Siena zurückgekehrt, trat er mit Sodoma wetteifernd in die Schranken. Vasari betont, daß er im Gegensatz zu jenem liederlichen Maler sich durch ernstes Streben und sittlichen Charakter ausgezeichnet habe[3]. Zunächst trat er 1512 mit Fassadenmalerei auf. Seine gediegensten Frescowerke sind im Oratorium von S. Bernardino: Vermählung und Hingang der seligsten Jungfrau, wovon namentlich das letztere gemüthvolle Auffassung zeigt. Ebenso befriedigt die Altartafel der thronenden Maria mit Heiligen durch ernste Stimmung und Würde, welcher jenes Madonnenbild im Istituto di belle arti etwa gleichsteht. Die Nachwirkung römischer Eindrücke wurde jedoch für Beccafumi mehr und mehr zwingend, und schließlich gesellte er sich den Nachtretern Michelangelo's zu, dessen Beispiel allen verderblich geworden ist. Jener Epoche gehören an: das für S. Francesco gemalte Bild, Christus in der Vorhölle, jetzt in der Akademie, dann die Fresken im Palazzo pubblico, Motive aus der alten Geschichte, gewandt, aber im conventionellen Stil der römischen Schule dargestellt, mit schillernden Gewändern.

[1] Vasari VI, 397. [2] Vasari V, 633 ss.

[3] Vasari V, 635: ‚Nè fu meno amato per la sua bontà e costumi, che per l'arte; perciocchè dove Giovannantonio era bestiale, licenzioso e fantastico, era dall'altro lato Domenico tutto costumato e da bene, vivendo cristianamente e stava il più del tempo solitario.'

Auch für die musivische Decoration des Fußbodens im Dom war Beccafumi thätig, wo er seit 1517 unter der Kuppel und im Chor biblische Scenen ausführen ließ. Die Cartons hierzu befinden sich in der Akademie. Eine Geschmacksverirrung bleibt es immer, deren sich das Mittelalter nie schuldig gemacht hätte, religiöse Darstellungen den Kirchenbesuchern unter die Füße zu legen. Solche gehören an die Wände! Aber jene Zeit hatte mit der Verflüchtigung kirchlichen Ernstes auch den Sinn für das Aesthetische verloren, daß man ein Kunstwerk nicht nur nicht an so geringer Stelle den Unbilden aussetzen dürfe, sondern daß es auch hier gar nicht gewürdigt werden könne, wo der nöthige Ueberblick für den Beschauer mangelt.

Nachdem Pacchia gestorben und Sodoma durch zweideutiges Verhalten den Boden verloren hatte, blieb Beccafumi bis an seinen Tod, im Mai 1551[1], der angesehenste Maler der Republik. Seine Grabstätte fand er im Dom, wohin alle Maler von Siena ihm ehrenvolles Geleit gaben[2].

Baldassare Peruzzi.

Unter wechselnden Vorbildern reift auch das Talent des mehr als Baumeister denn als Maler geschätzten und gekannten Baldassare Peruzzi[3]. Geboren in Siena am 7. März 1481 als Sohn des Webers Giovanni di Salvestro di Salvatore Peruzzi[4], mag er sich früh in der Zeichenkunst geübt haben, denn 1501 erhält er Bezahlung für Arbeiten in der Taufkapelle S. Giovanni. Wesentliche Anleitung dürfte ihm Sodoma geboten haben; nach Absolvirung des Auftrages in S. Giovanni schloß er sich dem Pinturicchio an, als dieser eben in der Libreria thätig war. Aus dieser doppelten Strömung lombardischer und umbrischer Richtung kam Peruzzi 1504 nach Rom, wo er bald Achtung gewann und unter Raffael seinen antikisirenden Stil ausbildete. Von den decorativen Werken des Sienesen daselbst sind uns, besser oder schlechter erhalten, noch manche Proben aufbewahrt; insbesondere geben die Wandbilder zu S. Onofrio Aufschluß über jene neue Stilrichtung.

In der Tribuna finden wir mehrere auf Goldgrund gemalte Bildreihen, oben Gott Vater über Engelchören, darunter Krönung Mariä, nebst den Aposteln und Sibyllen, inmitten die thronende Jungfrau zwischen vier Heiligen; außerdem in kleineren Bildern Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten und Kindermord. In der Kapelle rechts über dem Altar noch die übermalte Darstellung Gott Vaters mit Engeln. Lombardische und umbrische Anklänge treten vereint in diesen Bildern auf. Sodann hatte Peruzzi im Auf-

[1] Vasari V, 654, nota 1.

[2] Vasari l. c.: ‚fu portato alla sepoltura da tutti gli artefici della sua città'.

[3] Vasari IV, 589 ss. Crowe und Cavalcaselle IV, 402 ff. F. Redtenbacher in: Dohme's Kunst und Künstler Nr. 58. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 169 ff.

[4] Derselbe stammte aus Volterra und zog nach Siena.

trage des Cardinals Carvajal Entwürfe für die Mosaiken der Unterkirche S. Croce in Gerusalemme zu machen. Hier sind auf Goldgrund innerhalb decorativer Leisten Gott Vater im Centrum, in den vier Kappen die Evangelisten dargestellt Kleinere Felder enthalten Scenen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Auch hier sehen wir den gemischten Stil von S. Onofrio vertreten, während die Idee des Ganzen sich an ältere Darstellungen anlehnt, die möglicherweise hier vorhanden waren.

Crowe und Cavalcaselle[1] nehmen für Peruzzi auch den theilweise durch Raffael erneuten Deckenschmuck der Stanza d'Eliodoro in Anspruch. Bei diesen grau in grau oder bronzefarbig ausgeführten Motiven antiker Kampfscenen, allegorischer Gestalten und Kinderfiguren zeigt sich Peruzzi's besonderes Talent für Decoration und perspectivische Zeichnung. Er hatte solche Kenntnisse dem Studium Vitruvs zu verdanken, von dessen Schriften er auch eine commentirte Uebersetzung anfertigte[2], die später sein Schüler Serlio herausgab. Wie Vitruv es von sich selbst behauptet, mochte auch Peruzzi durch den Lehrgang der Perspective erst das rechte Verständniß der Baukunst gewonnen haben. Der Wetteifer mit Bramante förderte ihn mächtig; dafür spricht der Eifer, mit dem Agostino Chigi seine Dienste zum Bau jenes Palastes am Tiberufer verlangte, der nach späteren Besitzern Farnesina genannt wurde. Zugleich malte der Baumeister hier auch eine Decke der Gartenloggia, wo er das mittelalterliche Princip, Malerei und Bildnerei der Baukunst unterzuordnen, mit Sinn für Ebenmaß in der Raumfüllung geltend machte. Daran schließt sich in einem anderen Zimmer der plastisch gemalte Fries, und jene Decoration im oberen Stockwerk, wo er den Vorraum zu den von Bazzi und Beccafumi verzierten Sälen in antikisirender Weise ausmalte. Etwa gleichzeitig entstanden die Fresken aus der römischen Geschichte im Conservatorenpalast, welche durch Ueberschmieren jetzt total verdorben sind. Man erkennt hier den Einfluß Pinturicchio's, sowie den römischer Monumente. Peruzzi mag zahlreiche Fassaden in Rom entworfen haben, war aber auch in anderen Unternehmungen thätig. Vom Jahre 1517 stammt die Decoration der Cappella Ponzetti in S. Maria della Pace. Es sind hier an der Wölbung in drei Folgen biblische Scenen dargestellt, von Erschaffung Adams beginnend und mit Christi Geburt schließend. In der Nische darunter eine thronende Madonna, nebst den hll. Katharina und Brigitta, welch letztere den Stifter, Ferrante Ponzetti, anempfiehlt. Der Künstler steht hier auf dem Gipfel malerischer Kraft, indem er sich bemüht, durch Noblesse der Formsprache, Einfachheit der Gewänder und Schlichtheit der Technik seinen Compositionen Werth zu verleihen, wobei er die

---

[1] IV, 404.

[2] Della Valle, Lettere San. III, 174 s. Vasari IV, 604: ‚Non intermettendo gli studj d'astrologia nè quelli della matematica, cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio.'

Mitte hält zwischen Raffaels historischem Stil und Sodoma's rein malerischer Auffassung. Der Fleischton besitzt auch hier Anflug ins Röthliche. Späterhin mag sich Peruzzi in seinem Hauptfache, der Baukunst, vornehmlich bethätigt haben[1]. Wie das Fresco der Aufnahme Mariä in den Tempel, ebenfalls der Kirche S. Maria della Pace angehörig, ausweist, verfiel er als Maler zuletzt in Uebertreibung und conventionelle Formsprache. Bei heiligen Gegenständen erhebt er sich ja nie über das Genrehafte, hier aber hat er das ihn wenig interessirende Hauptmotiv in den Hintergrund verlegt und so ganz zur Nebensache gestempelt, daß eigentlich nur müssige Nebenfiguren den Beschauer in Anspruch nehmen. Vasari hätte den Gegenstand nicht trivialer auffassen können. Kurz nach 1514 mögen die Fresken in S. Rocco a Ripa entstanden sein, deren Vasari gedenkt, und von denen nur noch die Geburt Christi, aber in traurigem Zustande erhalten ist. 1520 wurde Peruzzi Raffaels Nachfolger als Leiter am Bau der Peterskirche[2], verschmähte auch nicht, für das päpstliche Theater Decorationen zu entwerfen, und zeichnete Paläste für Albergati, Panfilio dal Monte und den Grafen Bentivoglio. Für letzteren hat er auch den Carton zur Anbetung der Könige geliefert, in dem sich Annäherung an Raffaels Tapeten kundgibt[3]. Unter Adrian VI. trat Peruzzi mehr in den Hintergrund, ward aber von Clemens VII. wieder gerufen, sich bei der Krönung zu bethätigen. Für Adrians Grabmal hatte er auch Malereien auszuführen. Beim Sacco di Roma ward er gefangen und verlor seine ganze Habe. Arm und bloß pilgerte er nach Siena zurück[4], wo Landsleute sich seiner annahmen und die Obrigkeit ihm Anstellung gab[5]. Von malerischen Werken jener Zeit wäre nur der erst jüngst von der Tünche befreiten Wandbilder im Schlosse Belcaro bei Siena, wie desjenigen von S. Maria in Fontegiusta zu gedenken. Letzteres stellt die Sibylle von Tibur dar, Kaiser Augustus den Erlöser verkündend, ein Werk, in dem sich die letzte Stilwand-

---

[1] Die Anschauung von Crowe und Cavalcaselle (IV, 408), daß Peruzzi unmittelbar nach Leonardo und Raffael zu nennen sei, leidet sehr an Uebertreibung, denn seine Werke als Maler kommen doch erst wesentlich im Anschluß an die Architektur zur Geltung. Selbständigen, allgemein verständlichen Werth können sie nicht beanspruchen. Lermolieff (a. a. O. S. 170) bemerkt richtig: ‚Dieser feinsinnige sienesische Künstler hat, wie bekannt, mehr als Baumeister denn als Maler gewirkt und sich ausgezeichnet, ja in dieser letzteren Kunst darf er nur jenen großen Decoratoren beigezählt werden, deren Reihe mit Bramante und Melozzo da Forlì anhebt.'

[2] Vom 1. August 1520 bis 6. Mai 1527, mit jährlich 150 Ducaten Gehalt. Nach einem Zwischenraum von drei Jahren erscheint er als Leiter wieder 1530—1531 und 1535 bis zu seinem Tode.

[3] London, Nationalgalerie Nr. 167.

[4] Vasari IV, 602: ‚fù per la strada di maniera spogliato d' ogni cosa, che se n' andò a Siena in camicia.'

[5] Er war besonders für die Befestigung der Stadt thätig, übrigens auch seit 1529 Capomaestro am Dom.

lung des Malers ausspricht. Die Sibylle ist noch von stattlichem Auftreten, das Ganze aber doch mehr eine Theaterscene ohne tieferen Inhalt. 1535 kam Peruzzi nach Rom zurück, wo er ausschließlich als Baumeister thätig blieb bis an seinen im Januar 1537 erfolgten Tod. Seine letzten Jahre waren sorgenvoll gewesen, insbesondere drückte ihn der Kummer um seine Familie, die er in Dürftigkeit zurückließ [1]. Im Pantheon ward er beigesetzt.

Peruzzi war der letzte der bedeutenderen Maler von Siena. Als echter Sohn der Renaissance trägt er Blüte und Verfall derselben in sich, denn jene Mischung heidnischen und christlichen Geistes lag nicht in der natürlichen Entwicklung des Volkslebens.

D. Lombarden und Piemontesen.

Schüler und Nachfolger Leonardo's.

Nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen blieb das Land unruhig und die Pflege der Künste mehrfach unterbrochen. Fehlte ihnen aber auch Gönnerschaft eines starken Fürsten, so war auf kirchlichem Gebiete doch immer Bedürfniß nach Altarblättern vorhanden. Die Saat, welche Leonardo durch Theorie und Beispiel dem lombardischen Boden anvertraut, konnte stetig wachsen und gerade hier, entfernt von den Centren des neuen Classicismus, originale Früchte, eine Art Nachblüte religiöser Malerei, hervorbringen [2]. Die Formsprache schließt sich nun ganz dem Vorbild Leonardo's an, und besonders der anmuthige, zierliche Typus seiner Köpfe wird in der Schule traditionell, artet auch als bloße Nachahmung leicht in süßliches Wesen aus. Aber der große Künstler hatte die Seinigen doch zu energisch auf die Natur hingewiesen, als daß sich nicht auch bei den begabteren Eleven individuelle Formen hätten kundgeben müssen. Vor allem war die Ausbildung des Colorits und des ‚Sfumato', jener duftigen Verschmelzung von Umrissen mit dem Luftton, wie zarterer Uebergänge des Schattens Erbtheil der Schule: nur die Venezianer und Correggio haben sie darin übertroffen. Es ist nun zu unterscheiden zwischen wirklichen, unter persönlicher Direction Leonardo's stehenden Eleven und jenen, auf die sein Vorbild mehr ästhetisch anregend als technisch bestimmend wirkte. Von ersteren sind Andrea Sala (Salai oder Salaino) und Francesco Melzi besser durch treue Anhänglichkeit

[1] Vasari IV, 605: ‚Si trovò dunque negli ultimi anni della vita sua Baldassare vecchio, povero e carico di famiglia'; ‚si morì malissimo contento, più per cagione della sua povera famiglia che di se medesimo.'

[2] A. F. Rio, Léonard de Vinci et son école, Paris 1855, p. 167—264. Calvi, Notizie dei professori di belle arti che fiorirono in Milano etc., Milano 1869. Fumagallo, La scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811. Ermolieff, Die Werke ꝛc. S. 456 ff. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 202 ff.

an den Lehrer als durch malerische Werke bekannt geworden. Salaino fehlt alle selbständige Kraft der Erfindung, er hilft also Compositionen Leonardo's ausführen, oder wiederholt dieselben. Nach 1515 wird er nicht mehr genannt.

Francesco Melzi ist 1492 geboren und stammte aus vornehmer Mailänder Familie. Mit Salaino war er beim Tode Leonardo's zugegen, dem er, einem Briefe an die Angehörigen desselben zufolge, wie ein Sohn dem Vater anhing [1]. Beglaubigte Werke gibt es auch von ihm nicht, nur eine Zeichnung in Rothstift, der Ambrosiana gehörig. In Leonardo's Testament wird Melzi ‚gentiluomo' genannt, Salaino aber nur ‚servitore'; letzterer war also Gehilfe und Famulus in niederer Stellung. Giov. Antonio Boltraffio (oder Beltraffio) gehörte, wie Melzi, einer adeligen und reichen Familie an, widmete sich aber mit allem Eifer des Fachmannes der Malerei [2]. Da er 1467 geboren ist, mag er den ersten Unterricht von einem der älteren Mailänder Künstler erhalten haben, etwa von Foppa oder Civerchio; in der ersten Hälfte der neunziger Jahre gehört er dann zu den Eleven Leonardo's. In ganz Mittel- und Süditalien findet sich von ihm kein Bild, als jenes von Frizzoni ihm wohl mit Recht zugeschriebene Fresco in S. Onofrio [3]. Schon das hohe Oval des Kopfes Mariä ist für Boltraffio charakteristisch. Andere Tafelbilder finden sich größtentheils zu Mailand: in der Sammlung Poldi-Pezzoli [4]; im Hause del Maino; beim Conte Sola; bei den Sammlern Frizzoni und (dem jetzt verstorbenen) Morelli; auf der Isola Bella. Die städtische Sammlung zu Bergamo besitzt ein gutes Marienbild. Das beste Werk des Malers scheint jene lebensgroße Madonna in der Londoner Nationalgalerie zu sein, der sich ein ähnliches Bild in der Esterhazy-Galerie zu Budapest anschließt [5]. In mehreren Werken kommt der Maler durch vornehme Auffassung Leonardo sehr nahe; dies gilt besonders von der edlen, wahrhaft monumentalen Gestalt der hl. Barbara im Berliner Museum, die noch Ende vorigen Jahrhunderts der Sacristei von S. Satiro zu Mailand angehörte. Zu den seltenen Bildern größeren Formates gehört außer dem letztgenannten noch jenes im Louvre, die im Freien sitzende Jungfrau mit dem Kinde, den hll. Johannes Baptist und Sebastian, nebst den knieenden Stiftern [6] aus dem bolognesischen

[1] Vasari IV, 35: ‚Melzo gentiluomo milanese, che nel tempo di Lionardo era bellissimo fanciullo e molto amato da lui.' Vgl. Amoretti p. 53 in nota.

[2] Vasari IV, 51. Vasari nennt ihn: ‚persona molto pratica ed intendente.'

[3] Vgl. Zeitschrift f. b. K. XVII, 50.

[4] Maria mit Kind, welches, auf einem Tische sitzend, nach einer Blume langt. Abbild. bei Woltmann, Malerei II, 563.

[5] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 206 ff. Derſ., Die Werke ꝛc. S. 468, Note 1. Waagen (Treasures of Art III, 201) beschreibt das Londoner Bild, damals noch bei Lord Northwick.

[6] Nach Vasari (IV, 51) 1500 gemalt.

Hause Casio. Das männliche Portrait in der Ambrosiana aber wird dem Künstler mit Unrecht zugeschrieben.

Boltraffio's Werke sind alle mit großem Fleiß durchgebildet, und zwar in stetem Anschluß an die Principien Leonardo's; besonders die Bildnisse zeigen sorgfältige Modellation. Den Menschen im Affect darzustellen, ist ihm nicht gegeben; aber neben weicher Anmuth der Madonnen und Kinder gelingt ihm eine ernste Einzelfigur, wie jene der hl. Barbara. Der Maler wurde übrigens auch zu öffentlichen Aemtern in seiner Vaterstadt berufen. Am 15. Juni 1516 ist er gestorben.

Marco d'Oggiono, von Vasari ‚Uggioni' genannt, ist um 1470 geboren und lebte bis 1530[1]. Baldinucci, wie Lanzi, gedenken seiner nur kurz, während Bossi im ‚Cenacolo' nicht günstig über ihn urtheilt. Vasari berichtet, daß er in S. Maria della Pace zu Mailand die Himmelfahrt Mariä und die Hochzeit von Cana gemalt habe. Diese Fresken wurden nach Aufhebung des Convents von der Wand gelöst und in die Brera[2] übergeführt. Daselbst finden wir noch mehrere seiner Werke, so den mit ‚Marcus' bezeichneten hl. Michael als Ueberwinder Lucifers[3], die Jungfrau mit den hll. Joseph, Elisabeth, dem kleinen Johannes und Zacharias[4]. Eine Madonna von ihm besitzt ferner die Galerie Bonomi-Cereda und die Ambrosiana in Mailand; Marienbilder finden sich auch in Berlin[5], zu Hampton-Court. Morelli schreibt ihm den Salvator mundi des Palazzo Borghese in Rom zu, welcher schon von Papst Paul V., der das Bild über seinem Lager aufgehängt hatte, für ein Werk Leonardo's angesehen wurde. Die Hand mit ihren steifen, leblosen Fingern ist aber charakteristisch für jenen Maler. Zackige Aermelfalten, sowie schwarze Schatten und scharfe Lichter finden sich ebenfalls in allen Werken Marco's[6]. Energisches Colorit vereinigt sich bei ihm mit ziemlich derber Formsprache und gewisser Uebertreibung des leonardesken Kopftypus. In der Ambrosiana findet sich auch jene Copie von Leonardo's heiligem Abendmahl, welche mit Marco's Namen in Verbindung gebracht wird. Als dessen bestes Werk wäre vielleicht die Altartafel in einer nördlichen Seitenkapelle von S. Eufemia in Mailand hervorzuheben, jene thronende Maria mit vier Heiligen und drei Engeln, gutbewegte, charakteristische Gestalten, die in schlicht symmetrischem Aufbau und leuchtendem Colorit sich gruppiren. Nur die weiblichen Köpfe haben etwas Geziertes an sich.

---

[1] Nach dem von Lanzi angeführten Nekrolog, vgl. Vasari IV, 52, nota 3.

[2] Brera, Corridor Nr. 14. 19.

[3] Nr. 445. Stich bei Rosini, Storia IV, 212. Die Gestalten sind schwerfällig, das Colorit ist lebhaft.

[4] Von Fumagalli in der ‚Raccolta' gestochen.

[5] Maria sitzt auf einer Rasenbank. Das Kind segnet den hl. Ambrosius; daneben Paulus und S. Georg.

[6] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 209.

Zeitgenosse und Nachahmer des Marco d'Oggiono war der wenig bekannte und allerdings auch wenig beachtungswerthe Nicola Appiani, von dem man in der Brera die Anbetung der Könige und eine Taufe Christi sehen kann [1]. Morelli schreibt diesem Maler auch das Altarbild in der Sacristei von S. Maria delle Grazie (Mailand) zu, sowie die Vermählung der hl. Katharina, in der Turiner Galerie. Vasari und Lomazzo erwähnen diesen Maler nicht, wohl aber Amoretti [2].

In größerer Selbständigkeit als Marco d'Oggiono tritt uns Cesare da Sesto entgegen, welcher um 1480 in Sesto Calende am Lago Maggiore geboren wurde. Wann und wo er gestorben, ist nicht zu ermitteln; nach 1523 hat er noch gelebt. Er besuchte Rom und arbeitete bei Raffael. Vasari gedenkt seiner, indem er ihn mit einem gewissen Bernazzano in Societät bringt, welcher Landschaften und Thiere, aber nicht Figuren zu malen geschickt war; an einer andern Stelle citirt er von ihm die Taufe Christi, eine Herodias und ein großes Bild des hl. Rochus [3]. Das früheste Werk desselben scheint die Anbetung der Könige in der Casa Borromeo (Mailand) zu sein; denn es treten hier jene Einflüsse zu Tage, die der lombardische Maler in Florenz theils von Lorenzo di Credi, theils von Albertinelli, sowie zu Siena von Pinturicchio in sich aufgenommen hatte. Aus seiner Frühzeit möchte auch das Rundbild der Madonna mit den beiden Kindern datiren, welches in der Sammlung des Herzogs Melzi sich befindet [4]. Daß jener ‚Cesare Milanese', von dem Vasari bemerkt, er habe im Auftrage des Castellans von Ostia in Gemeinschaft mit Peruzzi in der ‚Rocca' daselbst al fresco gemalt, Cesare da Sesto gewesen, ist sehr wahrscheinlich. Während der Jahre 1507 bis gegen 1512 dürfte er hauptsächlich in Mailand beschäftigt gewesen sein, und zwar unter dem directen Einfluß Leonardo's; dafür zeugen: das Madonnenbild im Louvre, die Herodias des Belvedere zu Wien, ein hl. Hieronymus bei Sir Francis Cook in Richmond, das schöne Madonnenbild der Esterhazy-Galerie in Budapest, und auch die große Tafel ‚Anbetung der Könige', jetzt im Museum zu Neapel, welche Cesare für eine Kirche von Messina gefertigt hatte. In all diesen Bildern verräth er sich als Nachahmer Leonardo's, wogegen die Darstellung des hl. Rochus, aus der demselben gewidmeten Kirche zu Mailand, beweist, daß später Raffael, mit dem er, wie Lomazzo berichtet, in Rom auf freundschaftlichem Fuße stand, sein Vorbild geworden ist [5]. Aus einem der

[1] Brera Nr. 84. 85.

[2] Memorie storiche etc. p. 156. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 209.

[3] Vasari V, 101 s. Die von Vasari citirte ‚Taufe Christi' befindet sich jetzt im Palazzo Scotti zu Mailand. Uebrigens tragen die Werke des Cesare keine Signatur.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 211. Eine Copie des Tondo unter dem Namen Luini's in den Uffizien zu Florenz Nr. 1013.

[5] Das Bild des hl. Rochus gehört jetzt der Sammlung des Duca Melzi an. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 212.

im sogenannten Leonardobuch des Louvre enthaltenen Studienblätter[1] könnte man fast schließen, der Maler habe sich 1520 noch immer in Rom befunden: es stellt den Kampf mit dem Drachen dar und zeigt auf der Rückseite drei Figuren, darunter auch jene der Mutter des besessenen Knaben aus Raffaels Transfiguration, welche 1519—1520 entstanden ist. Arbeiten Cesare's aus späterer Zeit glaubt Morelli in den drei Madonnen zu erkennen, mit dem Kinde in den Armen und zwei Heiligen zur Seite, welche sich in der Ermitage zu Petersburg[2], in London bei Lord Monson, und in der Brera befinden, erstere beiden unter Leonardo's Namen. Cesare war ein recht gewandter Techniker, dies bekunden auch Röthelzeichnungen in Windsor: der hl. Sebastian und die trefflichen, an Raffaels Weise gemahnenden zwei Studien zum Christkinde[3], denen sich noch andere in der königlichen Bibliothek zu Turin und in der Venezianischen Akademie zugesellen.

Bernazzano, mit dem Cesare gemeinschaftlich arbeitete[4], war der Landschaftsmaler der Schule Leonardo's. Lomazzo gedenkt lobend gewisser Fresken desselben, bemerkt aber nicht, wo sie gewesen seien, dagegen erwähnt er, daß die sehr frische und üppige Landschaft auf der Taufe Christi von jenem Maler stamme, die uns in der That einen günstigen Begriff von des Autors Sorgfalt und Farbensinn zu vermitteln im Stande ist.

Giampietrino oder Giampedrino wird von Lomazzo als ‚Pietro Rizzo Milanese' angeführt; aber weder das Jahr seiner Geburt noch das des Todes wurden ermittelt, noch giebt es von ihm bezeichnete Werke. Die größere Zahl der unter seinem Namen vorhandenen Bilder gehört nur der Werkstatt an, so auch die hl. Katharina im Pitti[5] und ein Eccehomo in der Turiner Akademie[6]. Mit Marco d'Oggiono wird er zuweilen verwechselt, unterscheidet sich aber wesentlich von ihm durch lebensvoller gebildete Hände und kühleren Fleischton. Zu den besseren Werken des Künstlers gehört neben der Madonna in der Galerie Borghese zu Rom noch eine ähnliche in der Villa Albani, wo sie dem Salaino zugeschrieben wird[7]. In Mailand finden wir: einen hl. Rochus, bei Donna Laura Visconti-Venosta; die Nymphe Egeria, beim Marchese Brivio; eine hl. Magdalena in der Brera; eine zweite im Museo civico; bei Poldi-Pezzoli Maria mit den Kindern, dort dem Cesare da Sesto zuertheilt[8]. Diese Werke überragt eine Madonna bei John Murray in London. Die sogen. ‚Colombina' der Ermitage zu Petersburg, dort unter Luini's Namen,

---

[1] Nr. 6782 im Leonardobuch des Vallardi.

[2] Im Buche des Morrigia (La Nobiltà di Milano [1595] V, 277) als Werk des Cesare da Sesto angeführt.

[3] Abbild. bei Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 212 f.

[4] ‚fece compagnia' bemerkt Vasari (V, 102). Lomazzo, Trattato III, cap. 1.

[5] Pitti Nr. 381. [6] Turin Nr. 240. [7] Rom, Villa Albani Nr. 9.

[8] Abbild. bei Woltmann, Malerei S. 565. Das Motiv ist dem Leonardo nachgeahmt.

ist, nach Morelli, ebenfalls ein Werk Giampietrino's[1]. Zu den größeren Altarbildern desselben gehören: die Tafel vom Jahre 1521, in der Kirche S. Marino zu Pavia, und die Krippe mit musicirenden Engeln in S. Sepolcro zu Mailand. In der Werkstatt mögen niederländische Maler, die damals häufig nach Italien kamen, thätig gewesen sein.

Zu den Künstlern, welche von Leonardo ausgingen, gehört auch Sodoma, dessen fernere Entwicklung sich in der Schule von Siena vollzieht, wo er besprochen worden ist.

Von Bernardino de' Conti, welcher zu den Nachahmern Leonardo's gehört, ist bereits S. 448 die Rede gewesen.

Ambrogio de Predis, jener lombardische Bildnißmaler, erst von Morelli gewürdigt und dem Dunkel entrissen, dürfte zwischen 1450—1460 in Mailand geboren sein[2]. Sein erster Lehrer war vielleicht der Miniaturist Cristoforo de Predis. Er gehört nicht zu den unmittelbaren, aber zu den indirect beeinflußten Nachfolgern Leonardo's, und zeichnet sich durch feine Beobachtung des Lebens, wie durch ernste, gediegene Auffassung vortheilhaft aus. Schon im Jahre 1482 war er der begünstigte Portraitmaler des Lodovico Sforza. Als ältestes der vorhandenen Bilder möchte das Profilportrait des Giangaleazzo Maria Sforza zu gelten haben[3], gemalt um 1489, wo der Herzog Isabella von Aragon heirathete. Derselben Zeit entstammt das Profilportrait einer jungen Unbekannten aus dem Hause Sforza, in der Ambrosiana zu Mailand[4], welches, schon um gewisser Zeichenfehler willen, den Gedanken an Leonardo ausschließt[5]. Es folgt demnächst das Bildniß des Francesco di Bartolommeo Archinto, zur Zeit Ludwigs XII. Commandant von Chiavenna, jetzt im Besitz des Herrn Fuller-Maitland zu London, mit der Signatur des Ambrogio Preda und der Jahreszahl 1494. Darnach kämen das Miniaturportrait von Lodovico il Moro, im sogen. ‚Libro del Jesus', der Bibliothek des Fürsten Trivulzio in Mailand angehörig, und ein zweites derartiges Bildniß, den etwa fünfjährigen Maximiliano Sforza darstellend. Der in Versen jenes Codex genannte Maestro Ambrosio dürfte kein anderer ge-

[1] Lermolieff a. a. O. S. 205 f.; mit Abbildung. Von Crowe und Cavalcaselle dem Solario zuerkannt.

[2] Erst Lermolieffs vergleichende Studien haben diesem Maler wieder Anerkennung verschafft. Vgl. Die Galerien ꝛc. (S. 230 ff.), mit der schlagenden Polemik gegen W. Bode, und: Die Werke ꝛc. S. 456 f. In dem von Campori publicirten Document heißt der Maler ‚Zoane Ambroso di predj de Milano'. S. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 238.

[3] Beim Conte Porro in Mailand.

[4] Abbild. zu S. 238 bei Lermolieff a. a. O.

[5] Die Schädelform präsentirt sich etwas sonderbar, auch der Ansatz des Halses zu formlos, sprechend aber und fein gezeichnet das Gesicht der jungen Frau. Ambrogio ist ein gewissenhafter, ernster Maler, seine Modellirung aber zuweilen flach; auch läßt die Zeichnung der Hände zu wünschen übrig.

wesen sein, als de Predis, welcher vielleicht die Söhne des Moro im Zeichnen unterrichtete, sie im September 1499 auf der Flucht nach Innsbruck begleitete und sodann mehrere Jahre am Hoflager dort verblieben ist. In Innsbruck wird er 1502 das Portrait des Kaisers Maximilian gefertigt haben, welches der Ambraser Sammlung zu Wien angehört und Namen des Künstlers, sowie die Jahreszahl 1502 an sich trägt[1]. Maximilians Haupt, vom langen, hellbraunen Haar umgeben, ist mit einem schwarzen Barett bedeckt, seine Brust ziert die Kette des goldenen Vließes. Das Gesicht ist allerdings etwas übermalt. Eine getuschte Federskizze zu diesem Portrait befindet sich unter Leonardo's Namen in der Akademie zu Venedig, vereint mit einer solchen zum Bildniß der zweiten Gemahlin des Kaisers, Bianca Maria Sforza, Nichte Lodovico il Moro's, daneben auch noch die sehr zierliche Studie zu einem segnenden Christuskinde[2]. Morelli weist dem Ambrogio entschieden auch das von allen Schriftstellern über Malerei auf Leonardo bezogene Portrait der Bianca Maria Sforza in der Ambrosiana zu und meint, daß sie als Braut des Kaisers, also 1493, dargestellt sei. Sie trägt denselben Perlenschmuck an Hals und Brust, wie auf der Federskizze zu Venedig. 1525 gehörte dieses Bild noch dem Taddeo Contarini daselbst und wurde vom Anonymus[3] des Morelli als Portrait der Braut Maximilians beschrieben. Der Name des Autors war zwar nicht bekannt; es fiel aber weder dem Besitzer noch dem Referenten ein, es als Werk Leonardo's zu betrachten. Ein Bild Ambrogio's auch bei Giov. Morelli[4]. Die Familie Maggi in Mailand und Herr G. Frizzoni daselbst können sich ebenfalls rühmen, Bildnisse desselben zu besitzen. Alle jene Werke gehören aber der Frühzeit des Malers an, sind hell in der Carnation und haben nicht so vollkommenes Relief wie die späteren von 1510—1515. Das Incarnat erscheint hier auch viel bräunlicher.

Andrea Solario.

Die Künstlerfamilie der Solari stammte, wie auch jene der Lombardi in Venedig, aus dem Dorfe Solaro, der Provinz von Como, war aber schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Mailand ansässig und genoß dort ziemliches Ansehen. Andrea Solario, welcher in der lombardisch-mailändischen Schule eine bevorzugte Stellung behauptet und, was das Technische anlangt, vielleicht als vorzüglichster Maler derselben zu betrachten

[1] Abbild. bei Lermolieff, Die Galerien ꝛc. zu S. 230. Inschrift: ‚Ambrosius de pdis mẽlanensis 1502.' Von Crowe und Cavalcaselle dem Ambrogio Borgognone zugeschrieben. [2] Abbild. bei Lermolieff a. a. O. zu S. 240.

[3] ‚El ritratto in profilo insino alle spalle de Madonna . . . fiola (nipote) del Signor Lodovico (il Moro) da Milano maritata nello Imperatore Massimiliano fù de mano de . . . Milanese.' S. 88 der Ausg. von Ilg, Wien 1888.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 240.

ist, dürfte 1460 in Mailand geboren sein[1]. Sein älterer Bruder, Cristoforo, mit dem Zunamen Gobbo, der Bucklige, war Architekt und Bildhauer. Andrea blieb ihm stets zugethan und mag dessen Wanderungen getheilt haben, wie aus der verschiedenen Signatur der Bilder zu erkennen ist[2], daher ihn ältere Schriftsteller als Andrea del Gobbo bezeichnen, wie wenn Cristoforo Vaterstelle an dem jüngeren Bruder vertreten hätte. Wer Andrea's Lehrer gewesen, steht noch nicht fest; in der zarten Modellirung seiner Köpfe darf man wohl jene Schule erkennen, die er bei Andrea, dem Bildhauer, durchgemacht. Keiner der lombardischen Maler nähert sich darin so sehr dem Leonardo, während er in Charakteristik der Hände weit hinter ihm zurückbleibt. Als älteste Werke möchten die kleinen Madonnenbilder zu gelten haben, das eine in der Sammlung Poldi, das andere in der Brera[3], das letztere mit ganz entschiedenen Anklängen an Bramantino[4]. 1490 folgte Andrea seinem Bruder Cristoforo nach Venedig, und dort mag jenes treffliche Bildniß entstanden sein, welches jetzt der Londoner Nationalgalerie angehört[5]. Der Einfluß Giambellino's und mehr noch der Antonello's wird hier recht sichtbar. 1493 scheinen die Brüder wieder nach Mailand zurückgekehrt zu sein. Dem Jahre 1495 gehört das für S. Pietro Martire in Murano gefertigte Madonnenbild, jetzt in der Brera: Maria, etwas ältlich aber würdevoll, sitzt auf der Steinbank und blickt ernst zu dem Kinde auf ihrem Schooße nieder, während Joseph und der greise Simeon anbetend genaht sind. Die Formgebung erinnert durchaus an Leonardo, zugleich prägt sich in der Auffassung Mariä doch viel von Bellini aus, wie das Kopftuch, die kräftigen Schultern, die ganze Haltung beweisen. Jener frühen Zeit gehört auch das tiefergreifende kleine Bild des von Blut und Thränen überronnenen Eccehomo in der Poldisammlung an, vielleicht die Perle seiner Werke. Vom Jahre 1499 stammen die Fragmente eines Triptychons in derselben Galerie, welche der Inschrift nach nicht in Mailand gemalt sind[6]. Sie stellen Johannes Baptist und die hl. Katharina vor; namentlich bei ersterem wird die Nachfolge Leonardo's recht ersichtlich. Zeitlich folgt nun die ebenfalls in der Fremde gemalte kleine Kreuzigung des Louvre, von 1503[7], und das männliche Bildniß in derselben Galerie[8]. Aus

[1] Crowe und Cavalcaselle VI, 57 ff. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 216 ff. Derſ., Die Werke ꝛc. S. 71 ff. Einiges Licht über den Maler verbreitete zuerst Mündler in der Analyse critique de la notice des tableaux du Louvre.

[2] ‚Andreas Mediolanensis' und ‚Andreas de Solario'. Erstere Bezeichnung nur bei den Werken, die fern von Mailand entstanden sind.

[3] Brera Nr. 310. Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 219.

[4] Früher mit der gefälschten Signatur ‚Johannes Bellinus' versehen.

[5] London Nr. 923. [6] Mailand, Poldisammlung Nr. 207. 215.

[7] Louvre Nr. 36.

[8] Louvre Nr. 395. In neuerer Zeit ist dieses sehr verschmutzte Bild als Portrait des französischen Statthalters Charles d'Amboise angesehen worden. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 74) betrachtet es eher als Portrait Ludwigs XII.

dem Jahre 1505 datirt das zu Mailand gefertigte Portrait des Cristoforo Longoni, jetzt der Nationalgalerie in London angehörig, eine tüchtige Leistung sowohl nach Auffassung als Technik; trefflich hier auch der landschaftliche Hintergrund[1]. Derselben Zeit gehören mehrere Darstellungen des kreuztragenden Erlösers, in denen sich würdige Auffassung des heiligen Gegenstandes bekundet. Als beste derselben möchten wir das Halbfigurenbild in der Galerie Borghese betrachten, welches den duldenden Heiland zwischen einem Soldaten und einem Knecht vorstellt. In diesen Bildern spricht sich immer noch ernster, religiöser Sinn aus.

Damals waren die Franzosen in der Lombardei mächtig. Andrea scheint an dem Statthalter von Mailand, Charles d'Amboise-Chaumont, einen Gönner gefunden zu haben, der ihn an Stelle des vielbeschäftigten Leonardo 1507 an seinen Oheim, den Cardinal Georg von Amboise, nach Frankreich sandte, die Schloßkapelle zu Gaillon auszumalen. Im September 1509 war diese Arbeit vollendet[2].

Der Inschrift nach wäre vor jene Reise die ziemlich triviale ‚Vierge au coussin vert' zu datiren, denn Andrea nennt sich in der Signatur nicht ‚Mediolanensis'. Er mag das Bild als Probe seiner Kunst mit nach Frankreich genommen und dort an die Franziskaner in Blois abgetreten haben. Von diesen kam es später in den Louvre. 1507 hatte er auch das Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel gemalt, ein in der mailändischen Schule damals öfters behandelter Gegenstand, und die Halbfigur des recht edel aufgefaßten Eccehomo, in der Galerie zu Bergamo[3]. Auch den Johanneskopf mag Andrea mit nach Frankreich gebracht haben. Ob der Künstler nach vollendeter Arbeit im Schlosse Gaillon weiterhin in Frankreich sich aufgehalten, ist noch nicht ermittelt. 1515 war er wieder in Italien, wenn auch nicht zu Mailand, wie aus der Inschrift des Bildes ‚Ruhe auf der Flucht' hervorgeht. Diese kleine Tafel, mit schöner Landschaft, erinnert in Ausdruck und Formen sehr an Leonardo. Von jener Zeit ab wissen wir nichts mehr von Andrea. Daß er jenes große Altarbild für die Karthäuser in Pavia nach 1515 gemalt, scheint sehr glaublich[4]. Es stellt die Himmelfahrt Mariä dar und ist in der Hauptfigur von etwas schwerfälliger Bildung, doch nicht ohne Wärme und Innigkeit des Ausdrucks. Das schöne Flußthal, mit seinen Felsen, Burgen und Städten, ist in fast zu genauer Ausführlichkeit geschildert; überhaupt steht die Sorgfalt im einzelnen mit der Größe der Verhältnisse

[1] London Nr. 734.

[2] 1793 fiel die Kapelle der Revolution zum Opfer. Vgl. Deville, Comptes et dépenses de la construction du château de Gaillon, Paris 1860. Dazu auch Calvi, Notizie II, 274.

[3] Einen anderen Eccehomo, bei Baron Speck-Sternburg in Lützschena bei Leipzig, erklärt Lermolieff (Die Werke ꝛc. Nachtrag S. 484) für auf Täuschung berechnete Copie.

[4] Jetzt in der neuen Sacristei aufgestellt.

nicht recht in Harmonie, so daß man glauben könnte, Andrea sei mit den Werken flandrischer Maler vertraut gewesen[1].

Es scheint, daß dem Solario auch drei Portraits angehören: das eine, in der Sammlung des Herzogs Scotti zu Mailand, unter dem Namen Leonardo's verborgen, dort als Bildniß des Kanzlers Morone angesehen; das andere beim Grafen Castelbarco, dem Raffael zugeschrieben; das dritte im Hause Perego zu Mailand. Morelli kennt nur eine Skizze von Solario's Hand und zwar jene zu dem Bilde in Pavia.

Bernardino Luini.

Dieser hervorragende Maler der lombardischen Schule ist seinen Lebensverhältnissen nach fast ganz unbekannt geblieben. Dem Argellati[2] zufolge war er der Sohn des Giovanni Lutero von Luino, einem romantisch gelegenen Flecken am Lago maggiore, und dürfte wahrscheinlich zwischen 1475 bis 1480 geboren sein. Schüler Leonardo's ist er nicht gewesen, denn das wohl älteste seiner bekannten Werke, die Trauer um den Leichnam des Herrn, im Chore von S. Maria della Passione zu Mailand, zeigt ihn als ganz lombardischen Meister, in dem nur die Richtung Borgognone's sich ausprägt. Erst in seiner zweiten Manier, welche etwa von 1510—1520 andauert, macht sich das Vorbild Leonardo's bemerklich, aber doch weniger indem er der tiefen Beseelung des Meisters nachgeht, als durch Anmuth der Köpfe und Gestalten. Dem Jugendlichen zugethan, sucht er Reinheit und Milde mit Glück bei Heiligen und Engeln zum Ausdruck zu bringen. In seiner dritten oder blonden Manier, welche ihm innerhalb der Jahre 1520—1529 eigen wird, tritt er unabhängig auf. Luini ist kein tiefer, seelenkundiger oder phantasiereicher Maler, aber gewissenhaft und oft von anmuthiger, idealer Frische. Seine Formen sind rund und etwas schwerfällig, die Füße oft zu lang und die Hände, wie bei Giambellino, zu kräftig gebildet. Er hatte viele Nachahmer, deren Arbeiten, sogar jene in der Brera, noch immer ihm beigelegt werden[3].

Zu den charakteristischen Werken seiner ersten Epoche gehören die Fresken, welche er im Hause la Pelucca bei Monza entworfen hatte, und die jetzt, von der Mauer gelöst, theils in der Brera, im archäologischen Museum, im königlichen Schloß und — ein Fragment — im Louvre Unterkunft fanden. Es sind Motive aus dem Alten Testament, der Legende und Mythologie. Als bekanntestes und edelstes jener Bilderfolge ist die Grablegung der

---

[1] Lermolieff (Die Galerien ꝛc. S. 222) hält es für möglich, daß Solario damals auch Antwerpen besucht habe.

[2] Scriptor. Rer. Mediol. II, 816. Vgl. dazu Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 478 ff. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 214 ff. C. Brun in: Dohme's Kunst und Künstler III. Bd., Nr. 61.

[3] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 216.

hl. Katharina von Alexandrien, der Brera angehörig, zu bezeichnen: Drei Engel halten den ausgestreckten Leichnam der Martyrin über dem offenen Sarkophage. Ein Hauch religiöser Poesie, mittelalterlicher Frische weht uns aus dieser rhythmisch aufgebauten Composition entgegen, die um so mehr Werth hat, da sie Luini's originale Idee versinnlicht; nur ein Mißton stört ihre Harmonie: es sind die zum Grabe einer jungfräulichen Martyrin nicht wohl passenden Reliefs am Sarkophage. Der ersten Epoche des Malers gehören ferner die für das Kloster delle Vetere entworfenen Wandbilder, in denen der Ton Borgognone's noch nachklingt, wie die Auferstehung Christi, Thomas von Aquin u. a. Motive, jetzt in der Brera[1]; dann in derselben Galerie die Madonna aus S. Michele alla Chiusa, ebenfalls ein Frescowerk.

Von Tafelbildern gehört in jene Periode die schon genannte, noch ganz auf Borgognone hinweisende Pietà in S. Maria della Passione.

Unter Leonardo's Einfluß vollzieht sich seit etwa 1510 ein Wechsel in Luini's Auffassung des Formlebens. Es würden in jene Zeit die sechs Fresken zu rechnen sein, welche aus dem Hause Litta zu Mailand in den Louvre gekommen sind, besonders jene aus S. Maria della Pace. Letztere werden aber von der neueren Kritik für Gaudenzio Ferrari in Anspruch genommen[2]. An Tafelbildern gehören hierher: ‚der jugendliche Christus, im Tempel lehrend', ein Bild von klarem Ton, zartem Schmelz der Ausführung wie guter Charakteristik[3], und die ‚Modestia e Vanità', in der Galerie Sciarra zu Rom[4] — diese beiden Charaktertypen in Halbfiguren —, mit solchem Anschluß an Leonardo behandelt, daß man jenes Bild, wie das vorige, lange Zeit für Werke des letzteren angesehen hat. Ihnen folgen: die etwas schwerfällige Madonna mit dem Kinde in der Rosenlaube, und jene von 1515, beide in der Brera; die farbenprächtige Geburt Christi in der Galerie zu Bergamo; ein ähnliches Bild im Museum zu Berlin; die große heilige Familie, sowie der junge Tobias mit dem Engel in der Ambrosiana; die Enthauptung Johannes des Täufers in den Uffizien. Die Galerie zu Wien besitzt: Salome mit dem Haupte des Johannes; der Louvre: denselben Gegenstand und eine heilige Familie; die Galerie zu Pest: eine Madonna mit dem Kinde, nebst den hll. Katharina und Barbara. Zumal durch Tafelbilder ist Luini's leonardeske Epoche am reichsten vertreten, und sie haben ihn öfters zum Doppelgänger jenes großen Meisters gestempelt; aber es fehlt ihnen doch das innere Feuer und die tiefere Charakteristik desselben: so ist die Madonna in der Rosenlaube ein inhaltlich recht unbedeutendes Werk.

Nach dem Jahre 1520 erreicht Luini den Höhepunkt seiner Entwicklung, und zwar ohne daß der Einfluß Leonardo's sich ganz verloren hätte.

---

[1] Mailand, Brera Nr. 23. 39.
[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 480 f.
[3] London, Nationalgalerie.
[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 214 f.

Dieser Zeit gehört an: das 1521 begonnene, im Jahr darauf vollendete Fresco der Geißelung Christi[1], jetzt der Ambrosiana gehörig, ein Werk, zwar ohne tieferen Gehalt, aber doch von würdigem, in der Charakteristik des Schrecklichen maßvollem Ausdruck; daselbst auch die thronende Jungfrau mit den hll. Barbara und Antonius, nebst einem besonders lieblichen musicirenden Engel.

1523 finden wir den Künstler in Legnano, wo er etwa über ein Jahr verweilte und unter anderen Sachen auch das aus 15 Abtheilungen bestehende große Altarwerk malte. 1525 vollendete er die Fresken in der Wallfahrtskirche zu Saronno. Er schilderte hier die Vermählung der Jungfrau Maria; Anbetung der Könige; Darstellung im Tempel; Christus unter den Schriftgelehrten, figurenreiche Objecte, etwas gedrängt in der Anordnung und mit schwerfällig sich bewegenden, allzu kurzen Figuren, im Ausdruck aber von großer Zartheit und Wärme des Gefühls. Außer diesen Bildern sieht man noch im Kuppelraum: die hll. Rochus und Sebastian; im Chor oben Evangelisten, Sibyllen, Kirchenväter, endlich die Einzelgestalten der hll. Apollonia und Katharina, welche sich durch Schmelz der Behandlung und Anmuth der Geberde auszeichnen.

1528 begann Luini die Fresken in Lugano, welche zu seinen vornehmsten Werken gehören; zumal in dem großen Passionsbilde am Chorbogen tritt er durchaus selbständig hervor. Auch hier ist die Gruppenbildung zu gedrängt; im einzelnen aber finden sich Züge von großer Lebendigkeit und hoher Anmuth. Ergreifend wirken besonders die Gestalten des Johannes und der Magdalena, obgleich sie zu kurz und breit gerathen sind. Die Auffassung der Kreuzesscene enthält noch viel Mittelalterliches: so ist der Erlöser von wehklagenden Engeln umringt, und die Seelen der Schächer werden, eine vom Engel, die andere vom Teufel in Beschlag genommen, wie bei den Malern des Trecento.

Werke Luini's aus späterer Zeit findet man auch in Como, so die Anbetung der Könige; im nördlichen Seitenschiff eine Geburt Christi, mit lieblichen Engeln, dann eine thronende Jungfrau, mit Heiligen und Stifter. Den Stil jener reifen Epoche vertreten auch die Pietà, in S. Giorgio al Palazzo zu Mailand, und ein kreuztragender Christus, der Casa Poldi angehörig. Die Privatgalerien jener Stadt sind überhaupt voll von Werken Luini's. Die Mehrzahl seiner Bilder ist aber ungezeichnet, daher das Urtheil oft nicht leicht; Morelli kennt solcher mit Namen nur vier, und diese gehören der letzten Epoche des Malers an[2].

---

[1] Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei II, 568.

[2] Handzeichnungen Luini's sind selten. Er bediente sich hier, wie Gaudenzio Ferrari, sowohl der Kreide mit Weiß als auch der Feder und der Tusche. Einige derselben führt Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 480, Note 1) an.

Gaudenzio Ferrari.

Dieser thätige und energische Maler ist zu Valduggia, im Alpenthale Piemonts, 1484 geboren und lebte bis 1549. Von seinen Verhältnissen wurde sonst nichts bekannt[1]. Lomazzo, der in früher Jugend sicher in der Lage war, Gaudenzio persönlich kennen zu lernen, oder doch als Schüler eines Eleven von ihm instruirt sein mußte, stellt ihn uns als Zögling des Scotto in Mailand, dann als solchen des Luini dar. Von ersterem wissen wir gar nichts. Daß Luini in einer gewissen Periode auf ihn einwirkte, dafür findet Morelli den kräftigsten Beweis in den für S. Maria della Pace gemalten, jetzt in der Brera unter Luini's Namen aufgestellten Fresken, welche er dem Gaudenzio zuerkennt[2]. Nach alter Tradition war letzterer ein frühreifes Talent; dazu kommen gewisse an Macrino d'Alba und die Oldoni von Vercelli gemahnende Eigenheiten, die es glaublich machen, der Künstler habe, ehe er Mailand aufsuchte, in Vercelli Unterricht empfangen. Daneben wissen wir aus Documenten, daß Gaudenzio Ferrari nur in der Lombardei thätig gewesen ist, wo auch fast alle seine Werke sich noch vorfinden. Weder Lomazzo noch Vasari berichten von einem Verhältniß des Malers zu Raffael; ebensowenig kann ein Aufenthalt in Perugia angenommen werden.

Im Jahre 1508 erhielt der vierundzwanzigjährige Maler Auftrag für eine Kirche von Vercelli. Das Document hierüber bezeichnet ihn bald als Ferrari, bald als Vinci; letzterer ist der Familienname seiner Mutter, den er auch auf dem schönen Triptychon in der Kirche von Arona gezeichnet hat. Mehrere Jahre brachte er in Varallo zu, daher er 1508 und 1509 auch ‚Gaudentius de Varali' genannt wird.

Als früheste Tafelbilder mögen die vier kleinen Stücke der Turiner Sammlung[3] zu gelten haben, in denen lombardische Originalität sich ausspricht; dann folgt ein mehrtheiliges Altarwerk in der Kirche zu Arona, dessen Hauptbild Maria in Anbetung des neugeborenen Kindes vorstellt. Links sieht man die hll. Katharina und Barbara, rechts Augustinus und Petrus Martyr, dazu eine knieende Stifterin aus dem Hause Borromeo, darüber in der Mitte die Halbfigur des segnenden Gott Vaters. Besondere Anmuth prägt sich in den Engeln aus; Ruhe und Milde beherrschen die ganze Composition. Von 1515 datirt das ebenfalls aus sechs Tafeln bestehende Altarwerk in

---

[1] Vasari (IV, 652) nennt ihn ‚pittore eccellente, pratico ed espedito', fügt aber dem nur wenige Zeilen an, augenscheinlich wenig informirt und interessirt. Vgl. über den Maler: G. Bordiga, Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari, pittore e plasticatore, Milano 1821. Bordiga-Pianazzi, Opere etc. disegnate ed incise, dirette e descritte etc., Milano 1835. Dazu Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 480 ff.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 480 f. Brera Nr. 1. 4. 40. 41. 62. 67.

[3] Turin Nr. 52. 53. 57. 58.

S. Gaudenzio zu Novara. Wir sehen hier die thronende Jungfrau mit vier Heiligen, daneben wieder je zwei auf besonderen Tafeln, darüber in der Mitte das durch Engel gestützte, von Maria und Joseph verehrte Christuskind, daneben die Verkündigung. Auch hier prägt sich Milde und Weichheit der Empfindung aus, aber nicht jener süßliche Zug wie in der Schule Leonardo's. Ornamente und zierliche Goldsäume geben dem Bilde einen alterthümlich feierlichen Charakter. Etwas schwer und groß sind die Hände. Nicht viel später mag die Tafel, Vermählung der hl. Katharina, in der Sacristei des Domes von Novara datiren: Mild im Ausdruck und lieblich in der Bewegung ist auch hier Maria; aber das Kind hat etwas Unruhiges, Barockes an sich; ernst und feierlich dagegen die hl. Katharina. Bald nach 1515 dürfte jene Tafel der ‚Vermählung Mariä' im Dom zu Como entstanden sein, die sich durch besondere Schönheit der Köpfe bemerklich macht. Ebendaselbst ein Altarbild, die Flucht nach Aegypten. Eine andere Darstellung des Sposalizio, aus früher Zeit, aber grau in grau, besitzt die Ambrosiana. Auch beim Duca Scotti in Mailand sieht man ein gutes frühes Bild, die Geburt Christi.

Gaudenzio's edelste Fresken, noch mit rein lombardischem Gepräge, zieren die Kapelle der hl. Margaretha in S. Maria delle Grazie zu Varallo. Er malte hier: ‚Darstellung im Tempel' und ‚Jesus unter den Schriftgelehrten', letzteres ein höchst lebendiges und an Charakteristik reiches Bild; sehr zart ist die Gestalt Christi, von erhöhtem Standort aus die Scene beherrschend. Gefühlvoll erscheint auch die Präsentatio, mit einer edlen Maria, dem lieblichen, frischen hl. Joseph und einem anmuthigen Kinde. Angesichts dieser Fresken verstehen wir, daß Gaudenzio den Luini an Tiefe der Auffassung und Gemüth weit überragte, wenngleich er an Sorgfalt der Ausführung hinter ihm zurückbleibt. Zuweilen verliert er das Gleichgewicht und wird barock; auch sind viele der größeren Compositionen mit Figuren überfüllt; in seinen besten Werken jedoch steht er wenigen Zeitgenossen nach, ja manchmal dürfte Gaudenzio selbst den Vergleich mit Raffael nicht zu fürchten haben. Dies beweist die große Passionsdarstellung, welche er bis 1513 in jener Kirche an der Wand des Chores vollendete. Das Mittelstück, die Kreuzigung, ist von 20 Motiven aus dem Leben des Herrn und der Jungfrau begleitet, bei der Verkündigung anfangend und mit der Auferstehung schließend. Wie später in Lugano, wünschten auch hier die Mönche Leben und Leiden des Erlösers dem Volke lebendig vor Augen zu stellen; aber während Luini dort in einem mächtigen Bilde seine Aufgabe concentrirte, war Gaudenzio bemüht, ausführlich und stufenweise zu erzählen. Es sind zwar nicht alle Bilder gleichwerthig; im ganzen aber darf man behaupten, daß jene Epoche kaum eine fernere so religiös empfundene Darstellung des heiligen Gegenstandes hervorgebracht hat, in der die Sprache mittelalterlicher Kunst lebhaft nachtönte. Das Hauptbild leidet allerdings an Ueberfüllung, da man Volks-

scenen nicht missen wollte, die Hauptmomente sind aber doch abgegrenzt. Am oberen Giebelfelde erscheint, getragen von zwei Engeln, Jesaias im Rundbild, eine mächtige Prophetengestalt; hier findet man auch die Signatur des Malers von 1513.

Weiterhin bietet der steil aufragende Sagro Monte in seinen 46 Kapellen noch tüchtige Arbeiten von Gaudenzio [1], so die Fresken in jener der drei Könige, welche trotz schlechter Erhaltung noch manchen frischen Zug erkennen lassen; ferner in der Kapelle der Kreuzigung den Tod des Herrn, wieder mit zahlreichen Volksgruppen und am Gewölbe mit einem Chor herrlicher Engel, das Ganze aber Product aus des Malers reifster Zeit. Es scheint, daß derselbe mit Vorliebe sein schönes heimathliches Alpenthal öfters besuchte, um an dieser ehrenvollen, echt christlichen Aufgabe thätig zu sein. In Morbegno, jenem Ort, wo Gaudenzio seine Lebensgenossin, Maria della Foppa, gefunden, sieht man von ihm noch in der Kirche S. Antonio eine Frescolunette der Geburt Christi; in der Pfarrkirche seines Geburtsortes, Valduggia, dasselbe Motiv. In solchen wiederkehrenden Aufgaben ist er doch immer frisch und niemals ermüdend.

In die dreißiger Jahre fallen gewisse Arbeiten in Vercelli. Zunächst in S. Cristoforo die mit 1532 beginnenden Fresken, welche alle Wände des Kreuzschiffes bedecken. An der Ostwand sieht man wieder eine mächtige, mit vielen Gruppen ausgestattete Scene des Calvarienberges, nebst schönen, trauernden Engeln; unten der knieende Stifter. Im nördlichen Querschiff sodann vier große Wandbilder von 1534, nebst Gefolge kleinerer Motive aus dem Leben der Madonna, Geburt Christi, Anbetung der Könige; daneben eine umfangreiche Darstellung der Himmelfahrt Mariä, von stürmischer Gewalt des Ausdrucks: In weißem, sternbesätem Gewande, von majestätischer Fülle, schwebt die Himmelskönigin unter Engelchören empor, von Gott Vater empfangen, während unten die Apostel schmerzlich bewegt nachschauen. In den übrigen Motiven herrscht aber durchgehends schon genremäßige Auffassung, so namentlich bei der Geburt Mariä, dazu viel Zeitcostüm und Nebensächliches, wie beim Sposalizio und den drei Königen. Das ganze Werk ist in lichten, frischen Tönen und sehr breit gemalt. Recht lebensvoll und poetisch wirkt noch die von 1532 datirte Glorie der hl. Magdalena an der Querwand des südlichen Armes, ein Bild, welches unter der Belagerung von 1704 manche Schäden davontrug. Die Büßerin, in langes Lockenhaar eingehüllt, wird von jubelnden Engelschaaren zum Himmel emporgeführt.

Im kleinen Oratorium von S. Caterina finden sich nur noch Reste von Wandbildern aus dem Leben der Martyrin: ihre Verurtheilung; die Scene am Rade, dann die Heilige, ihr Marterinstrument der hl. Jungfrau darbietend;

[1] Vgl. dazu Lübke (Geschichte der ital. Malerei II, 471), welcher dem Maler volles Recht widerfahren läßt.

dabei eine andächtige Bruderschaft als Stifterin. Zu den gefühlvollsten Werken des Malers gehört aber jenes Bild in S. Bernardino, welches den Erlöser darstellt, voll Trauer auf dem Kreuze sitzend, woran man ihn zu heften sich anschickt. Man kann die Scene nicht ergreifender schildern, als es Gaudenzio gethan hat.

An diese Werke schließen sich die Fresken der Wallfahrtskirche bei Saronno, vom Jahre 1535, wo Gaudenzio, neben Luini wetteifernd, die Kuppel mit Chören musicirender Engel ausstattete, die an frischer Lebendigkeit nichts vermissen lassen.

Die Brera in Mailand enthält noch eine Anzahl der aus S. Maria della Pace stammenden Bilder zum Marienleben; aber hier ist neben decorativer Leichtigkeit genrehafter Ton vorwaltend. Die Kirche S. Ambrogio daselbst besitzt in der ersten Kapelle rechts Fresken von ihm, worin namentlich die Kreuzabnahme durch edle Gruppen hervorragt. Auch hier waltet decorativer Stil. Noch in der letzten Arbeit, den Bildern der südlichen Kapelle von S. Maria delle Grazie, bewahrt Gaudenzio Frische und Energie der Pinselführung. Es ist die figurenreiche Kreuzigung, wesentlich mit jener zu Varallo übereinstimmend. Würdevoll sind auch Gestalt und Antlitz Christi geblieben, nicht minder tief empfunden die ihn begleitenden Engel.

Von Tafelbildern wäre die ‚Kreuztragung', zu Canobbio am Lago maggiore, als eines der vornehmsten zu nennen, wo allerdings gedrängte Compositionsweise recht störend sich bemerklich macht, aber doch ein Hauch edelsten Gefühles durchgeht. Der Gesammtton ist etwas kühl, aber nicht unharmonisch. Der Spätzeit gehören an: Die Grablegung, in der Turiner Galerie, und die thronende Jungfrau, mit den hll. Mauritius und Martinus, ebendaselbst.

Von Raffaels Einflüssen bemerkt man in Ferrari's Werken nicht mehr, als was die bekannten Stiche bei jedem großen Maler Italiens bewirkt haben mögen. Nur wenig Kunde von seiner Bedeutung und seinen Arbeiten gelangte nach Rom, wie uns Vasari's dürftige Notizen erkennen lassen.

E. Die Venezianer.

Die letzte Phase in der Entwicklung venezianischer Malerei trifft zusammen mit dem politischen Verfall der Republik. Im Orient hatte der vordringende Islam ihr den lang behaupteten Besitz entrissen, an den Kirchenstaat hatte sie Ravenna und die Romagna verloren; dazu kam die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien (1498), welche den levantinischen Handel auf andere Bahnen führte und Venedig des Vorrechtes beraubte, Stapelplatz für die Güter des Morgen- und Abendlandes zu sein. Noch immer waren freilich die Städte des venezianischen Festlandes an den Löwen von S. Marco gefesselt und Reichthümer genug aufgesammelt in den Palästen der Nobili und Handelsfürsten, um üppiges Genußleben zu fördern, wozu auch die Kunst das Ihrige

beitragen mußte. Nur durch malerische Gedanken suchte diese in der Lagunenstadt ihre Existenz zu sichern, ihre Aufgabe zu erfüllen. Sie erhebt sich nicht aus dem farbenglühenden Dunstkreis der Lagunen, und mit Correggio theilt sie den Ruhm, der höchsten Augenlust zu dienen, das in Raum und Licht sich spreizende Sinnliche den edelsten Problemen christlicher Malerei unterzuschieben. Die Gestalten Giorgione's, Tizians haben zwar nicht die nervöse Reizbarkeit und das Bewegliche, wie diejenigen Correggio's, sie sind aber ebenso genußfähig, ja vielleicht noch materieller und anspruchsvoller. Und Correggio blieb auch nicht ohne Einfluß auf jene Vertreter der neueren venezianischen Malerei.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das Colorit, das ja schon im Quattrocento durch die Bellini jene Durchbildung erreicht hatte, daß ein höherer Grad kaum denkbar schien, jetzt aber zu wahrhaft berauschender, dämonischer Wirkung sich auslebt, indem man alle Spiele des Lichtes in der Luft, auf den Flächen neu ergründet und alles, was dem menschlichen Auge Wohlgefallen bieten kann, herbeiholt, um die ‚Ekstase der Sinnenlust' zu vollenden, jenes Bacchanal, wie es Tizian feiert und wie es, im Grunde ähnlichen Charakters, in den Fresken Allegri's sich austobt.

Als Begründer der neuen Entwicklung ist Giorgione[1] zu bezeichnen, welcher nach kurzem Wirken von Tizian abgelöst wurde, der dann, im Centrum der venezianischen Kunstproduction stehend, innerhalb eines langen Lebens durch umfassende Thätigkeit auf alle Richtungen der Malerei gewaltigen Einfluß übte.

Giorgione.

Dieser Mitschüler Tizians im Atelier Giambellino's ist als illegitimer Sprosse der zu Castelfranco angesessenen vornehmen Familie Barbarella dort oder in Vedelago um 1477 geboren[2]. Seine Kindheit entbehrte des Vaterhauses und elterlicher Liebe; auch ließen erst spätere Nachkommen jener Barbarella des Malers sterbliche Reste in die Heimat holen, wo sie in der alten Kirche S. Liberale ihre Stätte fanden. Giorgione dürfte früh nach Venedig gekommen sein, wo er bald durch gesellige Talente, besonders als Musiker in der höheren Gesellschaft Eingang fand. Was die künstlerische Erziehung anlangt, wissen wir nur, daß er in der Schule Bellini's gewesen ist, dort durch selbständiges Erfassen malerischer Aufgaben sich bemerklich machte und auf den Mitschüler Tizian großen, dauernden Einfluß übte. Anfangs noch am Traditionellen haftend, malte er religiöse Gegenstände, bald aber ward er durch Natur und Anlage dem sogenannten Sittenbilde zugeführt,

[1] Vasari IV, 91 ff. Crowe und Cavalcaselle VI, 154 ff. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 178 ff. W. Schaufuß, Giorgione's Werke, Leipzig 1884 (verfehlt). Ridolfi, Maraviglie dell' arte. Dolce, Dialogo. Deutsche Ausgabe von Eitelberger, in den Quellenschriften, II, Wien 1871.

[2] Vasari (IV, 92) nennt 1478.

welches in der Verbindung mythologischer oder allegorischer Motive mit landschaftlicher Scenerie seine Ziele behauptet. Die Natureindrücke des Geburtsortes wurden für den Maler bestimmend, denn wir können ihn als den ersten unter den jüngeren Venezianern betrachten, welcher den Anregungen Bellini's folgte, der Landschaft mehr Ansehen zu verschaffen. Die Scenerie, wie dieselbe Giorgione vertraut war, ist jenes üppige Land mit Waldesgründen, Landhäusern und Rebengeländen, welches zur Naturpoesie auffordert. Giorgione war aber eine sinnliche Natur[1] ohne jede Anlage zum Dramatiker, übte sich nie in strenger Selbstschulung an hohen, idealen Zielen, sondern blieb innerhalb der Grenzen eines genußfreudigen Existenzmalers, in dessen Werke der Kritiker heute wohl viel tiefere Gedanken hineinzutragen gewohnt ist, als sie der leichtlebige, auf Farbenreiz bedachte Künstler je zu produciren im Stande war.

Wie wir aber vom Leben Giorgione's nur dürftige Kenntniß besitzen, so hat kritisches Forschen die vielen ihm zuerkannten Bilder gesichtet und ihre Anzahl auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt.

Zunächst hatte Giorgione in Castelfranco für Tuzio Costanzo in dessen Familienkapelle Wandbilder ausgeführt, die nicht erhalten sind. Dagegen findet man das Altarblatt jener Kapelle im Chor der neuen Kirche S. Liberale. Es ist dieses das einzige historisch beglaubigte Werk Giorgione's und Hauptmonument, von dem die Kritik auszugehen hat. Auf quadrirtem Marmorboden erhebt sich ein übermäßig hoher Sockel, wo Maria mit dem Kinde thront. Lehne, Sitz und Sockel sind mit Teppichen behangen. Unten stehen S. Francesco und Liberale, letzterer geharnischt, mit weißer Fahne; beide Figuren sind jung und bartlos. Ueber die Schranken hinweg blickt man auf die Umgebung eines Sees. Von geistigem Zusammenhange der vier Personen in jener Composition ist nichts zu merken; die obere Gruppe, Maria[2] und das recht müde dreinschauende Kind, führen in ihrer luftigen Höhe ein durchaus gesondertes, unbedeutendes Stillleben, von dem die Heiligen gar keine Notiz nehmen. Typus und Gewandung Mariä sind jene in der Schule Bellini's

[1] Vasari IV, 92: ‚dilettossi continovamente delle cose d'amore.'

[2] Bis vor nicht langer Zeit standen auf der Rückseite der Tafel mit Rothstift geschrieben die Verse:

Vieni o Cecilia
Vieni t' affretta
Il tuo t' aspetta
Giorgio . . .

Dazu bemerken Crowe und Cavalcaselle (IV, 169): ‚Die Inschrift mag dem Mädchen gegolten haben, das er als Modell zu seiner Madonna benutzte, und die Wiederkehr ähnlicher Züge, wie diese hochgewachsene, reizende Gestalt sie zeigt, lassen ein innigeres Verhältniß zwischen dem Urbild und dem Künstler vermuthen; sicher ist nur so viel, daß Giorgione, wie alle Venezianer, bei seiner Darstellung die Natur unmittelbar verwendet hat.' Höheres vermochte er allerdings nicht.

üblichen, ein vornehmer Zug ist dem Ganzen eigen. Trotzdem bleibt die scheue Ehrfurcht, mit der viele Kunstkritiker hier eine Offenbarung des Genies predigen, unverständlich. Die ‚seelenvolle Innigkeit', von der Crowe und Cavalcaselle fabeln, ist in diesem kühlen ‚Existenzbilde' gar nicht vorhanden; auch erscheint Maria sicher nicht ‚wie träumend entrückt', sondern blickt sehr gleichgiltig und verlegen wie ein Modell in die Welt hinaus; dazu der Jesusknabe ‚halbschlummernd'. Nur in den Heiligen pulsirt etwas Leben, aber jeder tritt auch nur für sich in die Schranken[1]. Religiöse Andachtstimmung sucht man vergebens, denn auch Crowe und Cavalcaselle bekennen: ‚Vereint mit künstlerischer Weisheit (?) der Darstellung und edler Einfalt der Auffassung, die zusammenwirkend den Eindruck genialer Naivität hervorrufen, ist es die Mystik der Abendstunde, die dem Bilde bezaubernde Weihe gibt.' Diese ‚Mystik der Abendstunde' dürfte für ein Altarbild doch nicht ausreichend sein, das Gemüth auf Himmlisches zu lenken, wie es die Aufgabe desselben einmal mit sich bringt. Da außerdem das Bild mehrmals aufgefrischt und übermalt wurde[2], zum Theil auch Uebermalung stehen geblieben ist, so kann nicht einmal über den coloristischen Werth günstig geurtheilt werden. Wir finden nun in diesem anerkannten Werke die ganze Richtung des Malers angedeutet: Völlige Apathie und Indifferenz dem religiösen Thema gegenüber; anstatt dramatischer Auffassung nur träumerisches Stillleben; Sinn für Breite der Licht- und Schattenführung, nebst vorwiegender Begabung für Landschaft.

Die in der Londoner Nationalgalerie befindliche Oelskizze zur Figur des hl. Liberale bekundet, daß der Maler auch für die Heiligen nur Modelle portraitirte. Derselbe hatte übrigens in diesem Altarbilde Bellini's spätere Entwicklung vor Augen gehabt und war ihm so weit gefolgt, ohne die freiere Richtung des Cinquecento zu negiren.

Um 1505 kehrte Giorgione nach Venedig zurück und übte zunächst decorative Fassadenmalerei, welche auch dort Mode geworden war. Erhalten blieb davon nichts; auch die Hauptarbeit am Fondaco dei Tedeschi, aus dem Jahre 1508[3], ist untergegangen, nur wenige Figuren sind in Zanetti's Stichen[4] abgebildet. Schon Vasari bemerkte, er habe die Sache nicht verstanden und auch niemanden getroffen, der ihm den Sinn jener Friese habe

[1] Crowe und Cavalcaselle VI, 167. Vgl. dazu Ridolfi I, 123, und Zeitschrift f. b. K. I, 250. Dort S. Liberale als Georg bezeichnet. Die Inschrift des Bildes wurde bei der letzten Restauration durch Lorenzi beseitigt.

[2] Zuerst von dem Venezianer Pietro Vecchia, dann von Melchiori und R. Manzoni aus Castelfranco, von Ant. Medi, A. Balzafiori, zuletzt von dem Venezianer G. Lorenzi, der dem hl. Liberale einen Bart malte. Die meisten älteren Retouchen beseitigte P. Fabris, manches aber blieb stehen. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 166, Note 15.

[3] Gaye, Carteggio II, 137 s.

[4] Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani, 1760.

erschließen können[1]. Diese Dunkelheit, welche sicher nicht dem Uebermaß von Ideentiefe, sondern nur der Unfähigkeit des Malers entstammt, passenden Ausdruck des Gedankens zu finden, ist ja auch anderen Bildern desselben eigen, so dem der drei Philosophen im Belvedere zu Wien, welche als Chaldäer, Astrologen oder als Mathematiker und Feldmesser angesehen werden, eventuell als Repräsentanten der drei Lebensalter. Anstatt hier einen Abgrund von Lebensweisheit zu suchen, liegt es nahe, bei dem einem weichlichen Genußleben verfallenen Künstler, wie ihn die Bilder und Vasari übereinstimmend kennzeichnen, nichts anderes vorauszusetzen, als das Bedürfniß nach malerischem Reiz, wobei ihm tiefere Ideen gänzlich mangelten. Giorgione war sicher eine Natur, der nichts weniger am Herzen lag, als die Sorge, gelehrten Erklärern seiner Bilder in den folgenden Jahrhunderten schweres Nachdenken zu verursachen[2]. Schon bei Vasari herrscht ja Verlegenheit. Urkundlich bestätigt ist, daß Giorgione, nachdem er die Wandbilder am Fondaco dei Tedeschi beendet, im Auftrage der Signorie ein großes Atelierbild für das Audienzzimmer im Dogenpalast zu entwerfen hatte, infolgedessen sich die Aufträge an ihn mehrten. Aus dieser Thätigkeit wurde der Maler, erst 34 Jahre alt, durch einen plötzlichen Tod entführt. Vasari bemerkt[3], die Pest habe ihn dahingerafft. 1638 wurden Giorgione's sterbliche Ueberreste in die Kirche S. Liberale zu Castelfranco übertragen.

Die Anzahl der Staffeleibilder, welche neben jenen Frescowerken entstanden, mag nicht groß gewesen sein, denn Energie und feste Ziele sucht man bei diesem Künstler vergebens. Doch mögen Händler und Sammler schon damals mit seinem Namen paradirt und dadurch viele Bilder in den Verkehr gebracht haben, da Giorgione einmal den Ruf eines tiefdenkenden Malers genoß. Vasari erkennt ihm nur sehr wenige Stücke zu, darunter jenen kreuztragenden Christus in S. Rocco, den er später an Tizian zurückgab, als er dessen Leben schrieb; das Portrait der Caterina Cornaro; des Dogen Loredano; dann den Nackten, der sich in einer Quelle spiegelt, ein für Vasari dunkles Object, sowie anderes. Ridolfi hat in dem 1646 vollendeten Buch der ‚Maraviglie' die Anzahl von Giorgione's Arbeiten erheblich ver-

[1] Vasari IV, 96: ‚Ed io per me non l'ho mai intese (le figure), nè anche, per dimanda che si sia fatta, ho travato chi l'intenda.' Vermuthlich wegen solcher Unerklärlichkeit waren diese Bilder in Venedig hochgeachtet (‚opera celebrata e famosa').

[2] Vasari bemerkt (IV, 96) jedenfalls sehr wahr und nüchtern: ‚Non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte; chè nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata.'

[3] Vasari IV, 99: ‚Mentre Giorgione attendeva ad onorare e sè e la patria sua, nel molto conversar che e' faceva per trattenere con le musica molti suoi amici, s'innamorò d'una madonna, e molto goderono l'uno et l'altra de' loro amori. Avvenne che l'anno 1511 ella infettò di peste; non ne sapendo però altro e praticandovi Giorgione al solito, se li appicò la peste.'

größert und dadurch die Kritik zur Sichtung veranlaßt; von den etwa 150 Bildern aber, die in verschiedenen Galerien des Malers Namen tragen, hat nur eine kleine Zahl die Probe bestanden.

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, genauer über Giorgione kritisch zu handeln, da er nicht als Vertreter der von den Ideen des Christenthums getragenen Malerei in Betracht kommt. Ein Darsteller, dessen Hauptwerk Vasari nicht enträthseln und für das er auch keinen Erklärer finden konnte, hat sicher nicht an den ersten und edelsten Aufgaben der Kunst mitgewirkt, sondern nur subjectiver Stimmung und Laune Ausdruck verschafft.

Als echt werden von den meisten Kritikern angesehen: Das Altarblatt in Castelfranco; die sogenannte ‚Familie des Giorgione', beim Fürsten Giovanelli in Venedig, ein räthselhaftes Motiv[1], das als solches wohl nur vom Maler selbst verstanden werden konnte, in sehr farbenfrischer Landschaft; das Bild der drei Philosophen in einer Waldpartie, dem Belvedere zu Wien gehörig; Madonna mit Antonius und Rochus in Madrid, dort als Pordenone[2]. Daran schließen sich die als frühe Werke betrachteten zwei Bilder der Uffizien an, das Motiv aus der Jugend des Moses und Salomo's Urtheil[3]. Den späteren Stil des Malers zeigen: Das ländliche Concert im Louvre, und die Hirtenscene in der Pester Galerie[4]. Von Bildnissen kommen nur ganz wenige in Betracht, keines davon ist beglaubigt.

Nach Morelli würden sich noch anzuschließen haben: Der kreuztragende Christus beim Conte Loschi in Vicenza; Apollo und Daphne, in der Sammlung des Seminars zu Venedig; Halbbild der drei Menschenalter im Pitti. Crowe und Cavalcaselle halten auch das sehr übermalte ‚Concert' im Pitti für echt, was doch gar nicht zu den übrigen Bildern Giorgione's passen will,

[1] Von Schaufuß (Giorgione's Werke, Leipzig 1884, S. 14 f.) als des Malers unwürdig mit großer Verachtung zurückgewiesen, ohne einen anderen Grund dafür anzuführen, als daß jenes Motiv ‚gemein sei', während Giorgione doch stets ‚als Muster höchster Vollkommenheit gegolten und seinen Mitarbeitern das würdigste Vorbild war'. Gemein ist das Motiv allerdings, aber deshalb doch nicht unecht? jedenfalls zu dem Lebensbilde des Malers passend. Crowe und Cavalcaselle (VI, 175) finden ‚in dem scheinbar harmlosen Naturgemälde eine tiefere Meinung, vielleicht tragischen Inhalt', zugleich in der ‚verblühten, weiblichen, nackten Gestalt Modellverwandtschaft mit der Madonna zu Castelfranco'. Der Anonymus des Morelli bezeichnet die Situation so: ‚paesetto con la tempesta (Gewitterlandschaft), con la cingara et soldato.' Vgl. S. 106 der Ausgabe von Ilg. Die Persönlichkeiten dienen der Landschaft sicher nicht zur Zierde.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 189. Madrid, Prado Nr. 418.

[3] ‚Der kleine Moses spielt mit den Flammen' ist ein rabbinischer Weisheit entsprossenes Motiv. Vgl. zu diesen beiden Bildern Crowe und Cavalcaselle VI, 160 ff.

[4] Lermolieff a. a. O. S. 190. Concert, im Louvre Nr. 39. Sehr übermalt. Pest Nr. 143. Vielleicht Fragment jenes Bildes, welches der Anonymus Morelli bei T. Contarino sah.

denn diese feine Charakteristik in so abgeschlossener Form verlangte andere Qualitäten und eine Tiefe, wie sie jener niemals besessen hat. Giorgione ist als Urvater jener Gattung von Malerei anzusehen, welche später in der ganzen modernen Epoche eine so hervortretende Rolle behauptet und heute noch mit Vorliebe cultivirt ist, des Novellenbildes, der Landschaft mit genrehafter Staffage, oder genrehafter Motive inmitten von Naturscenerie. Daß ‚poetische Empfindung und Zauber des Colorits Giorgione's Arbeiten, wie die seiner Nachfolger neben die erhabensten Werke großer Zeitgenossen in Rom, Florenz und Mailand zu erheben vermögen', ist ein trauriger Irrthum, ein Verkennen der Würde ethischer Ziele, der edelsten Culturaufgabe, womit das Christenthum die Malerei betraute, mit ihr an der Erziehung des Menschengeschlechtes für den Himmel zu arbeiten — ein Irrthum, den nicht nur Jakob Burckhardt ausgesprochen hat[1], sondern dem auch die moderne Kunstschriftstellerei im Dienste materieller Weltanschauung durchgehends huldigt.

Giacomo Palma il vecchio.

Giacomo Palma der Aeltere, so genannt zur Unterscheidung von dem gleichnamigen Sohne seines Neffen, ist in Serinalta bei Bergamo vermuthlich 1480 geboren[2]. Wir müssen uns dabei an Vasari's Versicherung halten, daß der Maler 48 Jahre alt geworden ist, denn Palma starb 1528[3]. Derselbe blieb trotz künstlerischer Erziehung in der Lagunenstadt doch seiner Heimat als Bergamaske zugethan und ist dort auch stets als solcher angesehen worden. Ernst und energisch im Wollen, klarer im Ziel als Giorgione, theilt er mit Tizian die Aufgabe, die venezianische Malerei ihrer letzten Blüte zugeführt zu haben. In seinen Altarstücken, deren noch eine Anzahl auf uns gekommen ist, hält er sich trotz freierer Anordnung doch noch wesentlich an Bellini's Vorbild. Den männlichen Typen der Heiligen wohnt Kraft und Energie inne, den Sohn des frischen Berglandes verrathend; aber die weiblichen Gestalten sind viel zu üppig, als daß sie auch nur annähernd religiöse Vorstellungen erzeugen könnten. In ihrem ganz irdischen Dasein passen sie nicht für jenen Himmel, der durch Buße und Entsagung erkämpft sein will. Der Fleischton ist bei Palma stets von besonderer Leuchtkraft; in Behandlung der Costüme erscheint er sorgsam, liebt aber mehr Breite und Flachheit, hohle Bauschungen und eckige Brüche, welche die Körperform verstecken, als flüssige Langfalten. Das Landschaftliche ist sehr frisch und prächtig,

---

[1] Der Cicerone II, 2, S. 755.

[2] Vasari V, 243—248. Dazu Crowe und Cavalcaselle VI, 525 ff. Lermolieff Die Werke ꝛc. S. 17 ff. A. Rosenberg, bei Dohme Bd. III, 2. Abth., Nr. 68.

[3] Vgl. den Auszug aus der Raccolta Veneta, dispensa II, marzo 1866, bei Lermolieff a. a. O. S. 60 f. Aus dem Eingang des dort mitgetheilten Testaments scheint hervorzugehen, daß Palma schon seit 1525 kränklich war.

das Grün wie vom Regen gewaschen. Vasari hat den Lehrer Palma's nicht genannt; Ridolfi meint, er sei jung nach Venedig gekommen und habe viel von Tizian gelernt[1]: ein ausdrückliches Schulverhältniß ist also nicht anzunehmen. In seiner ersten Epoche erinnert Palma nach Formen und Farben stark an Bellini; in der zweiten wächst er ins Moderne, und in der letzten oder blonden Manier verschwimmen die Formen im Goldlicht.

Was die Altarbilder des Malers anlangt, so gehören hierher: Die Madonna mit Heiligen und Engeln, in der Kirche zu Zerman, unweit Mestre bei Treviso; der noch ganz bellineske, thronende Petrus mit sechs Heiligen, in der venezianischen Akademie, ein sehr stattliches Werk von vornehmer Haltung, mit wohlproportionirten Charaktergestalten männlicher Heiliger. Die höchste Stufe auf diesem Gebiete, aber auch rein weltliche Auffassung vertritt das Altarbild der hl. Barbara in S. Maria Formosa, jene prächtige, farbenglühende Gestalt, mit Zackenkrone auf dem üppigen Goldhaar und mit Palmenzweig. Imposant auch das Altarwerk in S. Stefano zu Vicenza: Maria thronend zwischen den hll. Lucia und Georg, vorn ein musicirender Engel, zu den Seiten Ausblick in die herrliche Landschaft. Ein sehr großes vieltheiliges Bild, das Palma spät für den Dom seines Heimatsortes Serinalta lieferte, erscheint flüchtig nach Anlage wie Ausführung. Hier, im Brembothale, sind auch noch zwei Altarblätter von Palma in Dossena und Peghera vorhanden. Der letzten Epoche des Malers gehören dann ferner: in der Brera zu Mailand die große Anbetung der Könige[2], von 1525, und das dreitheilige Altarwerk daselbst[3], der Geschichte des wahren Kreuzes gewidmet. Beide lassen Palma nicht in besonders günstigem Lichte erscheinen.

Durch ihn werden dann auch jene sogenannten heiligen Conversationen zu freierer Auffassung gestaltet.

Von biblischen Bildern, die nicht aus Kirchen stammen, sind zu nennen: Christus mit der Ehebrecherin, von Morelli in der Capitolinischen Sammlung zu Rom entdeckt, wo das Bild als Tizian bezeichnet ist[4]; Adam mit Eva, in der Braunschweiger Galerie, dort bisher Giorgione zugeschrieben[5]. Früherer Zeit gehört auch die Heilung des Kindes, in der Akademie zu Venedig; späterer aber die Heimsuchung, mit sehr freibewegten Gestalten, jetzt im Belvedere zu Wien, auch die Anbetung der Hirten im Louvre. Der letzten Epoche Palma's dürfte die unter Giorgione's Namen in Dresden aufbewahrte ‚Begegnung Jakobs mit Rachel am Brunnen' zuzuschreiben sein. Diesen Werken schließen sich jene im Breitformat componirten ‚Sante Conversazioni' an. Sie

---

[1] Crowe und Cavalcaselle nehmen umgekehrt Palma's Einwirken auf Tizian an.

[2] Mailand Nr. 172. [3] Das. Nr. 290.

[4] Vgl. Anon. Morell. p. 94: ‚La tela del Cristo che absolve l'adultera, fo de mano de Jacomo Palma.' Bei Francesco Zio in Venedig.

[5] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 19.

sind in farbenfrischen Landschaften gruppirt, verzichten inhaltlich auf jede religiöse Weihe, bieten vielmehr nur Genrebilder. Solchen begegnen wir in den Galerien zu Rovigo und Bergamo. Der mittleren Zeit gehört das Bild in Dresden[1], dann jenes der Galerie Colonna zu Rom, sowie das in Blenheim bei Oxford an. Eine der besten jener Darstellungen besitzt die kaiserliche Galerie zu Wien; ihr ebenbürtig dürfte das große Brustbild im Museum zu Neapel sein. Der letzten Epoche gehören dann die Stücke in München[2] und Dresden an[3].

Palma hat auch Einzelfiguren und Portraits hinterlassen, besonders Frauenköpfe. Die ‚Lucrezia' in der Galerie Borghese[4] zu Rom und die ‚Judith' der Uffizien gehören hierher, dann die sogenannte ‚Bella di Tiziano', im Palazzo Sciarra zu Rom, andere in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Das sehr verputzte Dresdener Bild zeigt drei jener venezianischen Frauen zusammen; es mag jenes vom Anonymus im Hause Conterini's zu Venedig gesehene Opus sein[5].

Lorenzo Lotto.

Vasari stellt uns diesen begabten Maler als Freund und Gefährten Palma's hin, der zuerst mehrere Jahre der Weise Bellini's folgte, dann sich an jene des Giorgione anschloß[6]. Er mag darin wohl Recht haben. Um 1475 etwa in Venedig geboren[7], dürfte Lotto am Ende des Jahrhunderts mit Palma zusammen in Bellini's Atelier gewesen sein. Nachweislich ist er

---

[1] Dresden Nr. 270. [2] München Nr. 588. [3] Dresden Nr. 267.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 312. Nach Morelli zwischen 1510—1514 gemalt. Der Katalog besagt: Schule Tizians.

[5] Anon. Morell. p. 88: ‚El quadro delle 3 donne retratte dal naturale insino al cinto, fo de man del Palma.' Gut gezeichnet sind diese drei Figuren sicher nicht.

[6] Vasari V, 249 ss. Dazu Tassi, Vite de' pittori Bergamaschi, Bergamo 1789, I, 116 ss. A. Ricci, Memorie stor. etc. della Marca de Ancona, Macerata 1834, II, 92 ss. Crowe und Cavalcaselle VI, 651 ff. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 19 f. 31 ff. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 305 ff. 390 ff. G. Frizzoni, I dipinti di L. Lotto nell' oratorio Suardi in Trescorre, Bergamo 1891. Dazu Zeitschrift f. b. K., Neue Folge, 3. Jahrg., 1892, S. 138 ff.

[7] In den Verträgen von Bergamo nennt der Maler sich: ‚Lotus venetus'; im Document der Corsiniana zu Rom, von 1509, wird er ‚Lotus de Trevisio' genannt. Morelli (Die Galerien ꝛc. S. 390) citirt die ‚Spigolature dall' archivio notarile di Treviso' von Gustavo Bampo; dort heißt es:

‚1504, 24. Febr. Tarvisii in domo habitationis mag. Laurentii Loti de Venetiis pictoris Tarvisii etc.'

‚1504, 25. Nov. Tarvisii — presentibus . . . et m. Laurentio Loto de Venetiis q. S. Thome, pictore habitatore Tarvisii.'

‚1507, 7. Aprilis. Tarvisii in domo habitationis m. Laurentii Loti de Venetiis, q. S. Thome, pictoris celeberrimi.'

In Treviso Bürger geworden, signirte der Maler dann: ‚de Tarvisio'.

1504 und 1507 in Treviso und muß damals schon einen gewissen Ruf erlangt haben. In Treviso ward ihm das Bürgerrecht verliehen. Bis 1510 hielt er sich in der Mark von Ancona und in Rom auf, 1513 kam er zuerst nach Bergamo, wo er sich verpflichtete, das große Bild für die Dominikanerkirche zu malen, sodann kehrte er nach Venedig zurück, arbeitete 1515—1524 wieder in Bergamo [1] und verlegte dann seinen Wohnsitz abermals nach Venedig, wo er sich im Kloster S. Giovanni e Paolo aufgehalten zu haben scheint. Von hier aus besuchte er neuerdings die Marken und kam 1544 nach Treviso. Zuletzt finden wir ihn in Loreto, wo er sich und seine Habe der Casa santa geweiht hatte, die ihn auch ernährte; 1555 mag er gestorben sein. Der Künstler bewahrte bis zum Aufenthalt in Bergamo, gegen 1516 hin, die Richtung des bellinesken Stils, dann aber überkommt ihn nervöse Beweglichkeit des Formlebens, ähnlich wie bei Correggio. Wir brauchen hier directen Einfluß jenes Malers nicht anzunehmen, es ist einfach der letzte Schritt einer sich auslebenden Kunst, ein Drängen zu Consequenzen hin, wie sie aus einseitig betontem materiellem Element künstlerischer Darstellung resultiren müssen. Im Gegensatz zu dem etwas verwandten Correggio hat jedoch Lotto fast ausschließlich religiöse Objecte und zwar keineswegs in frivoler Mißachtung des Heiligen behandelt. Seine Bildnisse aber dürfen sich den besten Werken jener Epoche an die Seite stellen. Tizian, des Malers Altersgenosse, mag, wie aus dem Briefe Aretino's an Lotto hervorgeht, für diesen wirkliche Neigung besessen haben, denn er läßt ihm von Augsburg sagen, seine Freude über das Lob des Kaisers wäre verdoppelt worden, wenn er die betreffenden Werke dem Freunde hätte zeigen können [2]. Lorenzo war übrigens trotz vieler Reisen und wechselnden Aufenthaltes doch eine in sich gekehrte Natur. In der Stille des Klosters S. Giovanni e Paolo hat er manches Jahr nur mit Dominikanermönchen zugebracht, und sein Aufenthalt in Loreto ward sicher durch religiöses Bedürfniß und Anhänglichkeit an die gnadenreiche Stätte veranlaßt, wo er sich für die letzte Reise zu stärken gedachte.

Die im Charakter Giambellino's gehaltenen frühen Werke des Malers wären in historischer Folge diese: Der hl. Hieronymus, im Louvre [3] — falls die Jahreszahl 1500 wirklich so lautet; das Madonnenbild bei Lord Ellesmere in London [4]; ein im Besitze des Malers Gritti zu Bergamo befindliches zierliches allegorisches Bild, signirt 1505; das Altarblatt im Dom von Asolo, aus dem Jahre 1506; die schöne Tafel der in einer Nische thronenden Jungfrau mit Heiligen, in S. Cristina bei Treviso; das Halbfigurenbild der

[1] Auf allen Werken jener Epoche ist der Name lateinisch: ‚Lau. Lotus' geschrieben. Erst später lautet er italienisch.

[2] Aretino, Lettere IV, 214, und Bottari, Lettere pittor. V, 183.

[3] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 31. Louvre Nr. 227. Morelli untersuchte die Jahreszahl, wie er bemerkt, in Gesellschaft von Tauzia, Frizzoni, de Ris.

[4] Bridgewater-House Nr. 90. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 567.

Madonna und zweier männlicher Heiliger, in der Galerie Borghese zu Rom [1], von 1508; jenes mehrtheilige Altarwerk in S. Domenico zu Recanati, die thronende Jungfrau und in der oberen Reihe die Pietà darstellend. Diesen möchten sich noch anschließen: eine heilige Familie zu Neapel, und Verlobung der hl. Katharina in München. In genannten Werken prägt sich noch ganz die Ruhe und stattliche Haltung des bellinesken Stiles aus. Die Figuren sind etwas scharf und trocken im Umriß, dabei aber sorgfältig gezeichnet; auch das ascetische Moment tritt, z. B. bei dem hl. Onuphrius in dem Bilde der Borgheſegalerie, hervor. Die Perspective wird mit Sicherheit gehandhabt; das Architektonische entspricht, wie auf dem Altarbilde in S. Cristina bei Treviso, ganz der Anordnung Bellini's. Der Pietà, welche auf den Bildern von Recanati und S. Cristina bei Treviso in etwas harter Formgebung uns entgegentritt, versteht der Maler doch eine ernste, würdevolle Haltung zu geben. Als Musterstück religiöser Composition in jener Zeit aber darf man die Tafel im Dom zu Asolo betrachten, wo Maria betend auf einer von Cherubim getragenen Wolke sich darstellt; unterhalb, in hügeliger Landschaft, links Antonius, rechts Basilius. Die Farbenaccorde Lotto's sind originell, der Ton ist durchgehends klar, der Auftrag glatt und vertrieben, im Fleisch auch wohl von glasiger Beschaffenheit. In späteren Werken verliert sich die vornehme Ruhe der Composition, zuerst in einzelnen Figuren, zuletzt aber derartig, als habe der Maler das Versäumte einholen und Correggio's Manier krampfiger Erregung nachahmen wollen. Als Bildnißmaler bleibt er jedoch fast bis zum Ende großartig und vornehm. Gewissen Bruch mit der streng bellinesken Richtung, veranlaßt vielleicht durch römische oder umbrische Einflüsse, finden wir zunächst in der 1512 für die Kirche S. Floriano in Jesi gelieferten umfangreichen Composition der Grablegung. Aehnlich wie auf dem Fresco der Bestattung Cecilia's in Bologna wird hier der Leichnam des Herrn von zwei Männern über dem Grabe gehalten. Das Motiv ist immerhin mit Gefühl aufgefaßt, die Composition als solche aber zu locker. Gewandung und besonders die Landschaft sind noch rein venezianisch, dagegen entwickelt das Colorit nicht mehr die Farbenreize jener Schule, sondern hat eine porzellanartige Glätte und Helligkeit angenommen [2].

Noch recht venezianisch sind dagegen ein von 1515 datirtes Doppelportrait des Agostino und Niccolò della Torre, der Londoner Nationalgalerie angehörig [3]; ferner die in der Collegialkirche zu Castelnuovo bei Recanati befindliche Verklärung Christi, mit etwas geringeren Typen, aber sehr frischem

[1] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 306. Das Kind ist hier bekleidet dargestellt; Maria erscheint etwas ältlich, sie schaut auf den ascetischen Onuphrius, während das Kind sich dem hl. Augustinus zukehrt, der ihm ein Herz darbietet. Das Gefälte ist noch ziemlich eckig und hart, die Zeichnung aber höchst sorgfältig und das Colorit von strahlender Frische. Lermolieff nennt dieses ein ‚gar köstliches Werk' des Lotto.

[2] Crowe und Cavalcaselle VI, 568 f. [3] London Nr. 699.

Colorit, sowie das stattliche Werk in Alzano, dem hl. Petrus Martyr gewidmet und in der Kirche dieses Heiligen aufgestellt. Im Mittelbilde sehen wir die energische, imposante Figur des Martyrers, auf den Fußboden deutend, wo die ersten Worte des Glaubensbekenntnisses im Sande geschrieben stehen. Das Messer im Haupt und der Dolch in der Brust verkünden die Art seines Todes; von den beiden Mördern zieht einer das Schwert; der Genosse des Martyrers flieht nach dem Walde zu; oberhalb der Bäume Gott Vater und ein Engelchor; auf dem alten monumentalen Rahmen noch Vincenz und Antonius von Padua[1]. Der Auffassung nach erscheint uns dieses Werk viel würdiger und religiöser gedacht, als die durch Feuer vernichtete berühmte Darstellung Tizians, einst in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Schon 1513 hatte ein venezianischer Patricier, Martinengo mit Namen, dem in Bergamo weilenden Maler die Lieferung des Altarbildes für S. Stefano daselbst übertragen. Drei Jahre danach ward es auf den Hochaltar gestellt, kam aber später zugleich mit den Dominikanern nach S. Bartolommeo, wo es jetzt noch zu finden ist. Innerhalb einer musivisch verzierten Rotunde, in Bellini's Geschmack, thront Maria mit dem Kinde und segnet den hl. Dominicus. Daneben die hll. Alexander, Barbara, Rochus und Marcus, Katharina, Sebastian, Augustin, Johannes Baptista. Ueber Maria halten Engel die Krone, zwei andere sind vorn am Teppich beschäftigt[2]. Die Composition erfreut durch geschmackvolle Behandlung besonders der Architektur. Recht naiv präsentiren sich die aufwartenden Engel, auch die übrigen Figuren sind nicht nur anmuthig gebildet, sondern zu viel besseren Proportionen gediehen; dazu klare Mannigfaltigkeit des Tones. Ehemals war das Bild mit Predella und dreieckigem Giebelaufsatz versehen und wurde in so stattlicher Form mit Begeisterung aufgenommen[3]. Aber ein Schritt zu Correggio's lebhaftem Wesen ist hier doch unverkennbar.

Lorenzo malte für Bergamo noch mehrere Bilder, auch eine Processionsfahne, lieferte Zeichnungen für Holzmosaiken und vollendete 1521 die mächtigen Altarwerke für S. Bernardino und S. Spirito. Beide enthalten die thronende Jungfrau, von Heiligen und Engeln umgeben, welch letztere sich oft in starken Verkürzungen und übertriebener Lebhaftigkeit darstellen. Verwandtschaft mit Correggio, aber doch mehr äußerlich, tritt auch hier recht deutlich hervor.

Von Bildern jener Zeit an außeritalienischen Orten wären zu nennen: Der Abschied Jesu von seiner Mutter, jetzt in Berlin, signirt 1521, hastig gemalt und von sonderbarer Auffassung: Christus kniet vor der ohnmächtig

[1] Bis auf einige Ausbesserungen gut erhalten. Figuren lebensgroß.

[2] Datirt 1516. Im Chor von S. Bartolommeo befindlich.

[3] Der Giebelaufsatz in der Sammlung Piccinelli zu Seriate bei Bergamo. Der Lieferungsvertrag und die Inschrift auf den Donator bei Tassi I, 117 ss. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 571 ff.

zurücksinkenden Mutter, und zwar inmitten eines Kreuzganges[1]. Ferner die Halbfigur der hl. Katharina, in der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg, von 1522; dem folgenden Jahre entstammt die Verlobung der hl. Katharina in der Galerie zu Bergamo, ein etwas geziertes Motiv, aber durch Anmuth der Gestalten und lebendige Auffassung der Hauptgruppe noch immer reizvoll.

Aus demselben Jahre kommt das für Lotto recht charakteristische Doppelportrait Marsilio's und seiner Verlobten, im Museum zu Madrid, sowie das große Altarstück, dessen Theile sich in S. Giovanni zu Ponteranica bei Bergamo befinden[2]. In der oberen Reihe der sechs Tafeln finden wir den Heiland, aus seinen Wunden Blut in den Kelch ergießend, zu den Seiten die Verkündigung, darunter Johannes zwischen den etwas derben Petrus und Paulus; auf der Predella der Eccehomo, Christus in der Vorhölle und zwei Engel: ein ziemlich energisches und religiös gestimmtes Werk.

1524 begann Lotto zu Trescorre für die Familie der Suardi — Patron der benachbarten Kirche S. Barbara in Novate — einen Cyklus von Wandmalereien in der einfachen, mit hölzernem Dachstuhl versehenen Kapelle. Es sind Motive aus dem Leben der hl. Barbara und einer anderen Jungfrau, vielleicht der hl. Germana. Ueber dem Portal außen der todte Christus, von Engeln gestützt, innerhalb nochmals der Erlöser am Weinstock, von den Stiftern verehrt; daneben in Bilderreihen die Legende der hl. Barbara und der anderen Patronin jener Kapelle. Die Handlung ist hier zwar lebhaft, der Entwurf aber durchgehend nachlässig, als habe der Maler an so abgelegenem Ort auf Entfaltung besserer Mittel verzichtet. Das Colorit hat durch Alter gelitten, erreicht aber noch immer harmonische Wirkung[3]. Wandbilder Lotto's finden sich auch in S. Michele zu Bergamo: die Heimsuchung, mit Resten von Engeln darüber — am Gewölbe Gott Vater, dann zwei Bogenfelder mit der Verkündigung und Verlobung Mariens, alles in lichtem Ton gehalten und, namentlich erstere Composition, von einer bei dem Maler in jener Epoche seltenen Ruhe und Großartigkeit. Die Zeichnung ist hier viel sicherer, auch Luft- und Linearperspective sind beachtet, um eine nicht geringe Wirkung zu erzielen[4]. Gleiche Vorzüge entfaltet das in S. Domenico zu Recanati befindliche Fresco: Glorie des hl. Dominicus.

Nach längerem Aufenthalt in Bergamo wandte sich der Künstler 1525 abermals den schon früher besuchten Orten der Mark Ancona zu. Noch in diesem Jahre machte er Entwürfe zu Holzmosaiken und lieferte den Domini-

[1] Berlin Nr. 325. Für das Haus Tassi gemalt. Das Motiv wurde übrigens von Correggio um 1520 ebenfalls in einem kleinen Bilde ausgeführt. Vgl. Tassi, Vite etc. I, 125.

[2] Crowe und Cavalcaselle VI, 578 f.

[3] Fernere Wandmalereien citirt bei Tassi I, 119 ss., die aber sämmtlich zerstört sind.

[4] Crowe und Cavalcaselle VI, 581.

kanern in Recanati ein Altarstück. 1526 entstand ein solches für die Minoriten in Jesi, welches die thronende Jungfrau darstellt; im Bogenfeld die hll. Franciscus und Clara. Das Bild ist jetzt sehr verblichen.

Durch den Ausbruch des Krieges zwischen Clemens VII. und den Kaiserlichen genöthigt, seine Wirksamkeit abzubrechen, suchte der Maler nun Venedig auf, wo Andrea Odoni ihm Gönner wurde. Alle damals entstandenen Bilder zeigen ihn ernster, gereifter und den Tand äußerlichen Aufputzes mehr verschmähend als früher. Es hängt dieser Umstand wohl mit strengerer Lebensauffassung zusammen, die ihn vielleicht infolge seines Aufenthaltes bei den Dominikanern ergriffen hatte. Reinerer Schönheitssinn spricht jetzt aus dem für S. M. del Carmine gemalten Altarstück, wo besonders die Typen der hl. Lucia und des Täufers hervorragen, sodann aus der ‚Glorie des hl. Antonius' in S. Giovanni e Paolo, wo wir den Erzbischof von Florenz thronend und von Engeln bedient sehen, während unten durch Pfleger der Mildthätigkeit armen Jungfrauen die Aussteuer gereicht wird.

1531 entstand das in Berlin befindliche Doppelbild der hll. Sebastian und Christophorus[1]; dann die Kreuzigung in Monte S. Giusto bei Ancona, mit 23 nicht lebensgroßen Gestalten, wo aber die Hauptfiguren, der Erlöser und die ohnmächtige Jungfrau, am wenigsten gelungen sind[2]. Von 1593 stammt die Anbetung des Kindes durch die hl. Katharina, in der Galerie zu Bergamo. Es ist eine Familienscene: Maria hält mit Lesen inne; S. Joseph hebt die Decke von dem am Boden ruhenden Kinde, um es der Martyrin zu zeigen, welche anbetend genaht ist. Die Töne sind hier besonders fein gestimmt[3]. Dem folgenden Jahre gehört die heilige Familie in den Uffizien, während der hl. Hieronymus, in trefflich gemalter Landschaft, unter dem Namen Caracci in der Galerie Doria zu Rom, durch nachlässige Technik schon die letzte Stilphase des Malers andeutet[4]. 1544 finden wir ihn in Treviso, und dort entstanden noch zahlreiche Bilder. Während dieser letzten Periode blieb Tizians Vorbild nicht ohne Einfluß, wie unter anderem das große Altarstück von 1546 in S. Giacomo dell' Orio zu Venedig darthut. Aber auch ein näheres Verhältniß muß zwischen Lotto und ersterem bestanden haben, denn 1548 sandte Tizian die schon oben citirten Grüße und Wünsche aus Augsburg. Zuletzt verließ Lorenzo seine Vaterstadt Venedig, um sich in der Nähe des ehrwürdigen Hauses von Loreto für den Abschied von der Welt zu stärken. Dort lieferte er, jedoch mit sichtlich abnehmender Kraft, noch acht Bilder für

[1] Berlin Nr. 433.

[2] Noch im alten Rahmen über dem Hochaltar. Das Colorit durch Alter verdunkelt.

[3] Bergamo Nr. 154. Wiederholung im Palazzo Rospigliosi zu Rom, aber ohne Namen. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 585, Note 43.

[4] Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 390. Wiederholung in Madrid, Mus. del Prado Nr. 478.

die Kathedrale. Als Portraitmaler gehört Lotto durch vornehme Auffassung, ruhige Würde zu den ersten Vertretern dieses Faches, ja er ist zuweilen mit Tizian, Giorgione, Leonardo und Pordenone verwechselt worden. Wir haben schon mehrere der hierher gehörigen Werke citirt und wollen nur noch die bedeutendsten hinzufügen. Dazu gehört sicher die als Pordenone in der Galerie Borghese aufbewahrte Gestalt eines Mannes von edler Geburt, der die Hand auf einem Todtenschädel ruhen läßt. Ebenso vornehm präsentirt sich das weibliche Bildniß in der Brera, die Dame mit dem Fächer[1]. Regelmäßige, von sanfter Freundlichkeit geklärte Züge treten aus dem Helldunkel uns entgegen. Hier ist nichts von der sinnlichen Atmosphäre und üppigen Weichlichkeit Palma's, sondern, bei aller Farbenpracht in den Abstufungen des Roth, doch eine das ganze beherrschende Seele. Trefflich auch in derselben Galerie das Portrait eines etwas hageren Mannes[2], in dem nicht minder seelischer Charakter sich eingeprägt. Das dritte, ebenfalls ein männliches Bildniß, überrascht durch ganz wunderbares Spiel des Lichtes[3]. Diesen stellt sich das Aldrovandiportrait des Belvedere zu Wien würdig an die Seite: ein offenes Antlitz mit gütigem Ausdruck, in der Mitte gescheiteltem Haar[4]; das Costüm dunkel und von nobler Einfachheit, im Hintergrund ein rother Vorhang.

Die Bergamasken Previtali und Palma waren frühzeitig nach Venedig gewandert und hatten in dortiger Kunstwelt ihren Platz erobert. Auch andere ihrer Landsleute suchten diesen Weg, aber Mangel an Talent oder Gunst fesselten sie länger an die Ateliers großer Meister. Zu nennen sind im Anschluß an Palma hier besonders Francesco und Girolamo da Santa Croce, so benannt nach ihrem Geburtsort im Brembothale. Von Francesco di Simone, auch Rizo genannt, sind uns frühe Bilder überliefert, so daß er wohl auch als älteres Mitglied jener Familie zu betrachten ist; ob aber Girolamo der Sohn Francesco's war, läßt sich doch nicht erweisen[5]. Vom älteren Maler stammt eine Verkündigung aus dem Jahre 1504, in der Kirche zu Spino bei S. Croce, wonach es scheint, er sei um 1480 geboren, früh nach Venedig gewandert und mit dortigen Meistern in Beziehung getreten.

[1] Mailand Nr. 369. [2] Das. Nr. 370. [3] Das. Nr. 371.

[4] Dieser edle Kopf erinnert uns an den Christustypus auf dem schönen Bilde der Berliner Galerie: Schweißtuch der hl. Veronica, dort der Mailänder Schule zuertheilt.

[5] So bei Federici, Mem. Trev. II, 11. Erst Tassi hat über jene Maler Nachrichten zusammengestellt. Francesco nennt sich 1506 ‚S. Croce', später (1513) ‚Franciscus Rizus'. Vgl. auch Ridolfi I, 105. Crowe und Cavalcaselle VI, 600 ff. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 413 f.) meint: ‚Francesco Rizo muß ums Jahr 1480 geboren und noch sehr jung nach Venedig in die Werkstatt des Giovanni Bellini gekommen sein.'

Denn jene Tafel zeigt ein Abbild der Lagunen, und inschriftliche Bemerkungen von 1518 und 1529 deuten an, daß der Autor zumeist in Venedig thätig war; sein Absatzgebiet mag aber wohl auf die Provinz beschränkt gewesen sein. Was jenes Bild anlangt, so sind die Figuren im älteren Stil etwas trocken gezeichnet: das Gefält bietet scharfe Brüche, die vollen Gesichter erinnern an Carpaccio. Von 1506 datirt das Altarbild für Leprenno, jetzt in Casa Noli zu Bergamo: der thronende hl. Jacobus zwischen Alexander und Johannes Baptist. Annäherung an Giambellino und Fortschritte in der Auffassung zeigt die Madonna in S. Pietro Martire zu Murano: Maria thronend zwischen Zacharias und Hieronymus. Dann folgt 1513 die jetzt in der Akademie von Venedig befindliche Tafel des Nolimetangere, stark von Bellini abhängig und mit einer dem Basaiti entnommenen Landschaft[1]. Dieselben Merkmale finden wir auf dem Berliner Bilde[2]: Anbetung der Könige, welches recht saubere Ausführung erkennen läßt. Das Altarblatt im Dome zu Serinalta, von 1518[3], zeigt den Maler auf etwa derselben Höhe.

Girolamo da Santa Croce wird uns erst aus dem Bilde von 1520, in S. Silvestro zu Venedig, bekannt. Dasselbe stellt den thronenden Thomas von Aquin dar und zeigt noch bellineskes Gepräge. Es gehört zwar zum Besten, was uns von jenem Maler überkommen ist, verläugnet aber nicht die schwache Begabung des Autors. Morelli betrachtet denselben als Schüler des Francesco, welcher später unter anderen auch dem Cima nachging[4]. Manche der früheren Werke besitzt die Galerie von Bergamo; in Berlin finden wir: Geburt Christi, Martyrium Sebastians, Krönung Mariä, Kreuzigung. Girolamo liebt es, auf den Bildern einen Papagei anzubringen; charakteristisch für ihn ist auch die Landschaft, mit den unschönen, reihenweis gestellten Bäumen und dem streifigen Horizont. Die Technik ist sorgfältig, Geschmack und Phantasie erscheinen alltäglich. Am besten gelingen diesem Maler Portraits, von denen eines in der Sammlung Poldi zu Mailand sich befindet.

Tizian.

Im Centrum der modernen, an den Triumphwagen sinnlicher Reize gefesselten und der Verflachung mächtig entgegeneilenden Kunst Venedigs steht die hochveranlagte, auf allen Gebieten der Malerei rastlos thätige Gestalt des Tiziano Vecelli da Cadore[5]. Ehrgeizig und aus Ehrgeiz rücksichtslos,

[1] Inschrift: ‚Franciscus Rizus pinxit 1513.‘

[2] Berlin Nr. 22. Dasselbe Bild in der Ermitage zu S. Petersburg. Unterschrift auf der Berliner Tafel: ‚Franciscus de Santa † f.‘

[3] Inschrift: ‚Franc. Rizo de scta croce depense questa hopera in Venezia 1518.‘

[4] Die Werke ꝛc. S. 414.

[5] Vasari VII, 425 ss. Ridolfi, Le Maraviglie dell' arte, Venezia 1648. Tizianello, Breve Compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio da Cadore, Venezia 1622. Ticozzi, Vite de' pittori Vecelli di Cadore, Milano 1817. F. Beltrame, Tiziano

hat er im Laufe eines fast hundertjährigen Lebens nicht nur in Italien die höchste Staffel des Ruhmes betreten, sondern auch an fast allen Fürstenhöfen Europa's mit seiner weltlich-prächtigen Kunst Ansehen erlangt wie kein zweiter Maler Italiens. Vornehm in allen Zweigen der Malerei, im Gegensatz zu Giorgione Dramatiker, hat er es gut verstanden, jener üppigen Zeit ein glänzendes Spiegelbild ihrer Bestrebungen und Herzenswünsche vorzuhalten, an denen sie sich zu ersättigen nicht müde geworden ist. Freilich, das religiöse Motiv, Altar- oder Cabinetbild, mußte sich gefallen lassen, unter seiner Hand jenen Zwecken zu dienen, welchen überreizter Geschmack damals huldigte. Immerhin rettet der entschieden aristokratische Zug, welcher Tizian eigen ist, die heiligen Gestalten vor jenem tiefen Sturz in das sinnliche Element, wie es bei Correggio der Fall ist. Das Großartige, Gemessene des Venezianers, das er fast nie verläugnet, sichert vielmehr auch hier eine gewisse Würde des Eindrucks, sei es auch nur die bloß menschliche.

Es erklärt sich hieraus, daß die Erscheinung Tizians von den Interpreten der Kunst mit ungemessenem Jubel begrüßt worden ist und noch heute gefeiert wird, ferner, daß man, begeistert von diesem ‚Loslösen der Kunst aus den Fesseln der Kirche und des Glaubens', viel mehr in seine Werke hineingetragen hat, als sie in Wirklichkeit beanspruchen. Ein großer Theil vom Leben dieses Malers fällt in jene Zeit, die den Zwecken vorliegender Geschichte der Malerei nicht mehr dienen kann; aber es beschäftigt uns noch das Werden und Wachsen des Talentes, dessen Zusammenhang mit den Vorgängern und der Tradition. Zur Orientirung nun, mit welchem Schwulst übertriebener Emphase man seit Kugler dem großen Cadoriner zu huldigen sich gedrängt fühlte, seien unserer schlichten, sachgemäßen Darstellung gewisse Proben aus Kugler, Lübke und Burckhardt vorangesendet.

Lübke bemerkt in seiner Geschichte der italienischen Malerei[1]: ‚Den ruhigen Zustand eines schönheitserfüllten, lustverklärten Menschendaseins mit allem Zauber der Farbe zu ewiger (?) Dauer zu erheben, das ist der eigentliche Inhalt seiner Kunst. Treffender kann man das Wesen dieser Schöpfungen nicht bezeichnen als mit den Worten Kuglers: Was bei Giorgione noch als Ausdruck einer herben, glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer edlen Menschlichkeit. Tizian ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewußtsein, den höchsten Genuß des Daseins abspiegeln. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen

Vecellio e il suo monumento, 1853. Gilbert, Cadore or Titians Country, London 1869. Crowe und Cavalcaselle, Tizian, Leben und Werke, deutsche Ausg., Leipzig 1877. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 42 ff. Derſ., Die Galerien ꝛc. S. 27. 49. 58. 104. 304 ff. 309—311. 400 ff.

[1] II, 515.

ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere (?) und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst von den Banden kirchlicher Dogmen.' Dem fügt Lübke hinzu: ‚Das ist freilich die Tendenz der ganzen italienischen Kunst jener großen Epoche. Jeder der damaligen Meister malte noch religiöse Gegenstände, aber sie wurden nicht mehr wie früher aufgefaßt. Ehemals hatte die Kunst der Kirche gedient, jetzt mußte die Kirche mit ihrem ganzen historisch-dogmatischen Apparat der Kunst dienen.' Burckhardt versichert uns fernerhin in antikisirender Auffassung[1]: ‚Der göttliche (?) Zug in Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage des Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig, allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war die Harmonie eine prästabilirte.' Klar ist in dem ganzen Hymnus auf die Renaissance nur die Freude von Kugler und Lübke über die Verklärung des irdischen Daseins *ohne Nimbus* und *Opferblut*, über die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen. Die Harmonie schönen Menschendaseins ohne Rücksicht auf überirdische Begriffe darzustellen, ist demnach höchste Aufgabe der Malerei! Wir erlauben uns nun hier die bescheidene Frage, ob die Kunst nicht gerade der Versenkung in die erhabene Tiefe und Majestät christlicher Dogmen ihre weihevollsten Epochen, ihre erhabensten Monumente verdankt? Ob von diesem gottentstammten Inhalt nicht auch die Kunst Tizians noch zehrte und zehren mußte? Hängt denn nicht überall, auch im Heidenthum, mit dem Verfall religiöser Ideale der Rückgang der Kunstübung zusammen? Hat dies nicht schon Plinius erkannt und durch Beispiele dargethan? Soll nun also die christliche Malerei erst dann ihre Bedeutung erlangt haben, als sie sich von den Idealen des Glaubens losmachte und die Kirche ‚mit ihrem dogmatischen Apparat' zu ihrer Dienerin erniedrigte? Oder ist es nicht vielleicht der Haß gegen das Opferblut, gegen die Kirche selbst, welche die Kritik eines Kugler und Lübke veranlaßte, solch laienhaften Schwulst mißhandelter Begriffe zu produciren, da von einem Nichtwissen des Thatsächlichen doch kaum die Rede sein kann?

Tizians Heimath Cadore ist ein Gebirgsland, von der wilden Piave durchflossen, welche in den Kärnthner Alpen entspringt und sich bei Porto di Cortellazza ins Adriatische Meer ergießt. Unmittelbar an Tirol grenzend, hatte dieser in die Alpen gezwängte District stets italienische Neigungen und stand schon im elften Jahrhundert unter den Patriarchen von Aquileja. 1321

[1] Der Cicerone II, 2, S. 757.

wurde Ser Guecello zum Podestà von Cadore erwählt, der Vorfahre der Vecelli beiderseits; doch ist der Name Tizian erst durch Bartolommea, die Gattin von Guecello's Enkel, in die Familie gebracht worden, indem ein Theil ihrer Mitgift im Patronat der dem heiligen Tiziano von Oderzo gewidmeten Kapelle bestand[1]. Welches Motiv den Sprossen jenes alten Geschlechts, Gregorio, Tizians Vater, bewogen habe, seinen Sohn Maler werden zu lassen, ist nicht genau zu sagen. Gregorio war Feldhauptmann und Rathsmitglied, ein ‚durch Wahl des Volkes zu bürgerlichen Ehren erwählter Tribun', wie ein Verwandter ihn nennt[2]; aber seine Stellung mag mehr ehrenvoll als einträglich gewesen sein, auch war Cadore nur ein dürftiges, wenig bevölkertes Hügelland, daher es wohl praktische Gründe sein mochten, welche Tiziano Vecelli's künstlerische Erziehung förderten.

Nach Ridolfi's Angabe ist dieser 1477 geboren; er selbst nennt sich im Briefe vom 1. August 1571, an König Philipp II. von Spanien, einen alten Mann von 95 Jahren. Aus Dolce[3] erfahren wir, daß er schon als neunjähriger Knabe zu dem Verwandten nach Venedig kam, welcher ihn alsbald einem Künstler als Eleven übergab. Vasari erzählt, es sei dies Giambellino gewesen, nach kurzer Zeit aber sei Tizian Nachahmer Giorgione's geworden. Nach Dolce[4] ist Tizian anfänglich zu einem Mosaikarbeiter Namens Zuccato gekommen, von diesem erst zu Bellini, darauf zu Giorgione. Allerdings gehörten die Söhne Zuccato's späterhin zu Tizians vertrautesten Genossen; der Jugendstil desselben ist aber nicht bellinesk, vielmehr arbeitete er längere Zeit nach denselben üppigen Modellen wie Palma und näherte sich dessen Stilweise. Zuccato wird sich jedenfalls auch als Maler bethätigt haben, da er einmal als Syndicus der Gilde notirt ist[5]. Nehmen wir also an, Tizian sei zuerst einem unbekannteren Lehrer anvertraut worden, dann in die Werkstatt des Bellini gekommen als Genosse von Palma und Giorgione, mit denen er öfters zu gemeinschaftlicher Thätigkeit verbunden war. Er zeichnete anfänglich in jener genaueren Art, wie sie besonders Gentile Bellini übte, scheint auch ein Bewunderer von antiken Reliefs gewesen zu sein, die er öfters copirte. Einer der ersten Nachweise, den wir von seiner Thätigkeit haben, betrifft die Decoration eines Hauses[6]; er hat aber auch schon sehr früh Madonnenbilder geliefert, und zwar tritt in diesen Werken jene Genauigkeit der Auffassung hervor, welche die ältere venezianische Schule

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Tizian ꝛc. I, 22 f.

[2] Ticozzi, Vite de' pittori Vecelli, Milano 1817, p. 321.

[3] Dialogo della pittura, Milano 1863, p. 63. Tizianello, Breve Compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore, Venezia 1622, p. 3.

[4] Dialogo p. 63. Vgl. auch die deutsche Ausgabe von Eitelberger, Wien 1871, S. 97 f.

[5] Zanetti, Pittura veneziana, Venezia 1792, p. 736.

[6] Sansovino, Venezia descritta p. 391. Das Fresco ist verschwunden.

kennzeichnet. Obgleich nun anzunehmen ist, daß Tizian sich parallel mit seinen Altersgenossen, Palma und Giorgione, entwickelte, werden doch Einflüsse des letzteren auf ihn sichtbar, und nach dessen Tode mag er manches unfertige Werk seines Freundes vollendet haben; wir dürfen aber deshalb nicht Tizian zum Schüler Giorgione's machen und dessen Geburtsjahr willkürlich hinaufsetzen, um dieses Verhältniß plausibel erscheinen zu lassen[1]. Daß ein Talent, welches sich schneller entwickelt, auch bei gleichen Altersverhältnissen bestimmende Wirkung auf ein anderes ausüben könne, hat nichts Unnatürliches an sich. Festeren Anhaltspunkt bieten aber erst die um 1507 vollendeten Malereien am Kaufhaus der Deutschen, wofür Giorgione den Auftrag erhielt, aber selbst Tizian herangezogen haben wird[2]. Letzterer malte hier über dem Portal der Südseite die üppige, halbentblößte Gestalt der Justizia, welche von einigen für Judith, von Vasari für eine Germania gehalten wurde. Tizians materielle Auffassung tritt schon hier mit Bestimmtheit hervor[3], noch mehr geschieht dies bei den Fresken in Padua, wohin der Künstler 1511 gerufen wurde. Betrachten wir zunächst die bis zu jener Epoche gemalten Jugendbilder. Dahin gehören der von Vasari anfangs dem Giorgione zugeschriebene kreuztragende Christus in S. Rocco; der Eccehomo in der Scuola di S. Rocco; der hl. Marcus, zwischen einerseits S. Cosmas und Damianus, andererseits S. Sebastian und Rochus, in der Sacristei von S. Maria della Salute. Letzteres Bild, sowie jenes in der Kirche vulgo di S. Marcuola in Venedig, ‚der Christusknabe zwischen den hll. Andreas und Katharina', ferner ‚die Madonna mit dem Kinde' im Belvedere zu Wien erklärt Morelli für die ältesten auf uns gekommenen Werke Tizians[4]. Das Wiener Bild führt Maria hinter einer Balustrade vor, auf welcher das Kind steht, links Joseph, rechts Zacharias; hinter der Jungfrau ist noch in bellinesker Weise ein Vorhang ausgebreitet. Das Charakteristische der einzelnen Figuren, besonders die Ruhe Josephs und der gedankenvolle Ernst des Zacharias, verrathen, ebenso wie die reizvolle Landschaft und der Schmelz zart lasirter Fleischtöne, nicht minder Einsicht in die Kunstgeheimnisse der venezianischen Vergangenheit, als eine gewisse Individualität. Etwas späterer Zeit gehören das in der nämlichen Galerie befindliche Marienbild, mit den hll. Stephanus, Hieronymus und Georg, sowie jene der Anordnung nach verwandte Composition in Paris, Maria mit Kind, Stephanus, Ambrosius und Mauritius[5].

---

[1] Morelli hat Tizian zum Gehilfen des Giorgione gemacht und läugnet auch, daß er bei Giambellino Unterricht genossen habe. Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 42 ff.

[2] Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani, Venezia 1760, tav. IV—VII. Schon damals waren nur schwache Reste noch vorhanden.

[3] Vgl. die Abbild. nach Zanetti bei Crowe und Cavalcaselle I, 76.

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 43. Der Zettel mit Inschrift, welcher auf dem Wiener Bilde fehlt, befindet sich auf der Copie im Museum zu Rovigo.

[5] Louvre Nr. 458.

Große Zartheit und Leuchtkraft der Farbenmischung ist auch diesen Bildern eigen. Weiterem Fortschritt begegnen wir erst in der ‚Madonna mit Kind, Johannes und Antonius', in den Uffizien zu Florenz, und der ‚Madonna mit der hl. Brigitta', welche die Madrider Galerie[1] besitzt. Die Heilige bietet hier dem Kinde eine Schale voll Blumen dar; ihr Typus ähnelt den Modellen Palma's, insbesondere dem der Violante im Wiener Belvedere. Diesen Werken ebenbürtig erscheint die in Burleigh-House befindliche Madonna mit Kind auf der Steinbank. Wir lernen den Autor hier als einen Maler kennen, zu dessen Wesen Originalität gehört.

Das beste von Tizians Jugendbildern, lange im herzoglichen Palast zu Ferrara aufbewahrt, jetzt eine Zierde des Dresdener Museums[2], ist der berühmte ‚Christus mit dem Zinsgroschen'. Genaue Nachrichten über des Künstlers erste Beziehungen zum Ferrareser Hofe mangeln uns; wir vermögen nicht festzustellen, ob Alfonso von Este der Besteller war, aber es erscheint doch nicht zufällig, daß jenes dem Bilde zu Grunde liegende Wort des Herrn: ‚Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist,' der Sinnspruch auf den Goldmünzen Alfonso's war. Schon Vasari bemerkte von dem Christuskopf, daß er ‚staunenswerth und wunderbar' sei; die zeitgenössischen Maler aber hielten das Bild für die vollendetste Leistung Tizians. In der That hat es Qualitäten, die es hoch über technisches Verdienst emporheben: Seelenadel und Niedrigkeit, diese großen Gegensätze im Leben, sind hier so überzeugend und fern von jeder Künstelei gegenübergestellt, daß das Werk nichts von der unbedingten Anziehungskraft verloren hat, welche die Zeitgenossen Tizians empfanden. Mit mildernstem, tief in die Seele dringendem Blick hat sich Christus über die linke Schulter hin dem Pharisäer zugekehrt, welcher ihn lauernd anblinzelt und mit gemeiner Hand den Zinsgroschen darbietet. Alles ist durchdacht: die unendlich vornehme, ruhige Haltung des Erlösers, die zarte Modellirung seines von dunklem Haar umrahmten Kopfes[3], die edel charakterisirte rechte Hand, welche, trotz aller Bläße und Feinheit, doch männlich geblieben ist — gegenüber das hartknochige Profil, die verwitterte Tücke, die grobe Faust des Hebräers. Zu so idealem Gepräge war die Gestalt des Erlösers bei den Bellini noch nicht geklärt worden; Tizian selbst ist leider nie mehr zu dieser Auffassung zurückgekehrt. ‚Denn hier ist

[1] Museo del Prado Nr. 236.

[2] Nr. 222. Bezeichnet auf dem Kragen des Pharisäers mit: ‚Ticianus fecit.' Durch Palmaroli's Restauration hat das Bild etwas gelitten, besonders in den Partien um Nase, Mund und Kinn, welche zu scharf hervortreten. Die Bläße des Fleisches rührt vom Abputzen der Lasuren her. Der Kopf des Hebräers hat weniger eingebüßt. Copien des Bildes in Dresden selbst, in der Grosvenorsammlung zu London, in Florenz (Uffizien), Parma und in der Akademie von S. Luca zu Rom.

[3] Wollte man einer Unvollkommenheit des Bildes gedenken, so wäre es nur die, daß die Augen des Heilandes zu schwere Lider und eine zu kleine Pupille besitzen.

Göttlichkeit und menschliches Wesen in organischer Einheit und mit der vollkommensten Abrundung und Zartheit vereinigt, die überhaupt den Künstlern Norditaliens bei der Bildung der menschlichen Gestalt erreichbar war.'[1] Trotz großer Auffassung ist das Detail der Köpfe, besonders der Haupthaare und des Bartes Christi, bei näherem Anschauen von einer dem Dürer ebenbürtigen Feinheit; nicht minder haben wir die Leuchtkraft der Farben, Transparenz der Schatten, die geschmackvolle Anordnung der Falten zu bewundern. Mit Crowe und Cavalcaselle erklären wir dieses für das ‚reifste und abgeglättetste Gemälde Tizians'. Hätte der Künstler auf solchem Wege tieferer Charakteristik fortgefahren, die hohen Probleme religiöser Kunst zu lösen, er würde mit seinen Bildern nicht nur die Großen dieser Welt, nach deren Beifall er strebte, sondern auch das christliche Volk erobert und sich jenen höheren Lohn verdient haben, der hinausreicht über die Schranken des Erdenlebens.

Zu den Werken jener frühen Epoche gehört auch ein Bild der Galerie Borghese zu Rom, welches Ridolfi in den ‚Maraviglie' als ‚Zwei Mädchen am Brunnen' anführt. Die unbestimmte Bezeichnung von ‚Heiliger und profaner Liebe' drückt den Inhalt dieses Bildes jedenfalls nicht richtig aus. Wie durch gewisse, etwas versteckte Zugaben erkenntlich wird, handelt es sich vielmehr gar nicht um heilige Liebe, sondern nur um Verherrlichung der Sinnlichkeit mit allen Mitteln coloristischer Reize: die eine der Figuren schaut in die Zukunft, die andere in die Vergangenheit; letztere dreht dem im Brunnen plätschernden Amor den Rücken zu, weil sie das Eitle seiner Versprechungen erfahren hat.

Jener Zeit gehört auch eine Serie von Bildnissen an, so das im Antwerpener Museum befindliche des Jacopo Pesaro. Dieser kniet mit dem Banner der Familie vor dem Throne Petri, und zwar im Dominikanerkleide, während der Ritterhelm kriegerischen Dienst verkündet. Der sich vorbeugende Papst, Alexander VI., empfiehlt ihn dem Apostelfürsten; rechts im Hintergrunde Wasser und die Forts eines Kriegshafens, welche die Situation erläutern. Das Technische gleicht hier dem auf der Allegorie im Palast Borghese.

Sollte das in der Sammlung Giustiniani zu Padua befindliche Portrait des Dogen Marco Barbarigo von Tizian sein, so würde, da dieser 1485 gestorben war, nur Copie des älteren Werkes vorliegen, ebenso bei dem Profilbildniß des Niccolò Marcello im vaticanischen Museum, da dieser von 1473—1474 regiert hatte. Die Züge auf letzterem sind ein Muster jener charaktervollen Häßlichkeit, wie sie oft auf damaligen Bildern vorkommt, ebenso abstoßend wie anziehend. Farbenschmelz und kühne Pinselführung überraschen uns besonders im Kopf des Dogen Marcello.

[1] Crowe und Cavalcaselle, Tizian ꝛc. I, 103.

Von ernstem Streben legt jene Composition Zeugniß ab, welche Tizian 1508 im Wetteifer mit Mantegna's Zug Cäsars für den Holzschnitt lieferte: der Triumphzug Christi. Voran schreiten die Erwählten des Alten Bundes, an der Spitze Adam und Eva; die Kirchenväter ziehen den Wagen Christi, darnach folgen in großer Schaar Märtyrer und Bekenner[1]. Ein Zug historischer Größe und imponirender Macht wohnt diesem Werke zweifellos inne. 1511 war Tizian in Padua mit Fresken beschäftigt, und zwar vollendete er bis 2. December dieses Jahres drei Bilder für die Fraternität des Santo. Wir besitzen darüber die Urkunde[2] und eine Notiz, den mitthätigen Gehilfen, Domenico Campagnola, betreffend. Ob dieser Venezianer oder aus Padua gewesen, bleibt zweifelhaft; wir hören überhaupt erst von ihm, als Tizian nach Padua kommt, dessen Nachahmer er wird, indem er von 1511—1564 mit zahlreichen Aufträgen in jener Stadt beschäftigt ist[3].

Was Tizian für den bekehrten Lüstling Cornaro[4] in Padua lieferte, ist verloren gegangen. Sollte er in der That, wie Ridolfi berichtet, ein Zimmer daselbst mit dem ‚Triumph des Glaubens', entweder als Original oder nach der erwähnten Holzschnittfolge decorirt haben, so müßten diese Werke seinen besten zugerechnet werden, nach den energischen und charaktervollen Entwürfen zu urtheilen.

Was aber Tizian in den beiden Scuole producirte, konnte seinem Ruhm nicht förderlich werden. Von Historienmalerei finden wir hier nichts. Die genrehaften Momente, welche im Carmine aus dem Leben Mariä, sowie der Kindheit des Erlösers zur Darstellung gelangt sind, bieten groben Realismus, nebst fehlerhafter Zeichnung des Körpers, harter Farbe und verständnißloser Gewandung. Auch der Frescocyklus aus dem Leben des hl. Antonius, in der Scuola del Santo, verräth Geringschätzung der Besteller. Insbesondere sind die fetten weiblichen Modelle in ihrem Auftreten höchst unerquicklich. Zu dem ersten Bilde, dem vom Heiligen gethanen Wunder, ist die Originalskizze vorhanden. Sie erklärt allerdings, wie weit die Ausführung hinter der ursprünglichen Anlage zurücksteht und wie viel des Mangelhaften auf Rechnung des Gehilfen zu setzen sei; immerhin ist von dramatischer und historischer Auffassung nichts zu entdecken, und Josua Reynolds Wort, daß Tizian alles, was er berühre, mit einer Art Magie zur Würde und Bedeutung erhebe, paßt nicht im geringsten auf diese Machwerke mit ihrem für die noch junge

[1] Vgl. Tizianello, Anon. p. IX. Ridolfi I, 201. Rio (De l'art chrétien, Paris 1867, IV, 183) spendet diesem Werke reichliches Lob.

[2] Gonzati, Basilica di S. Antonio, Padova 1854, fol. CXLIII. Die Notiz über Campagnola auf der Rückseite einer Zeichnung bei Reiset, Notices des dessins etc. au Musée du Louvre, Paris 1866, p. 206.

[3] N. Pietrucci, Biografia degli artisti Padovani, Padova 1858, p. 64 ss.

[4] Er hatte ein Buch über die Mäßigkeit verfaßt und lebte so streng nach eigenen Vorschriften, daß er ein hohes Alter zu erreichen im Stande war.

Kraft seltenen Realismus und gänzlichen Verkennen der den heiligen Gegenständen zukommenden Würde. Daran vermag auch jene dem Künstler eigene Aversion gegen Frescotechnik nichts zu ändern.

Als Tizian nach Venedig zurückgekehrt war, trat im Jahre 1513 sein ehrgeiziger Charakter recht auffallend zu Tage, indem er den alten Bellini vom Amte als Rathsmaler zu verdrängen[1] suchte, womit ein Maklerpatent am Fondaco de' Tedeschi verbunden war. Lange Zeit hatte Bellini dieses besessen, und für einen Mann von so hervorragendem Verdienst mußte die Erhebung Tizians zum Rivalen fast einer Absetzung gleichkommen. Er war aber nicht gewillt, dem Angreifer das Feld zu räumen. Tizians Gehilfen hatten schon ihren Monatslohn vom Salzamte bezogen und er selbst das Bild im Großen Saale angefangen, als der Rath 1514 sein Decret vom vorigen Jahre mit der Erklärung widerrief, Tizian habe zu warten, bis die Reihe an ihn komme; seine Arbeiter sollten von der Zahlungsliste des Salzamtes gestrichen werden. Giambellino, der kurz vorher durch das schöne Hieronymusbild in S. Giovanni Chrysostomo seine Leistungsfähigkeit dargethan, mag über diesen Sieg nicht wenig Befriedigung empfunden haben. Als Haupt der Künstlerzunft trat er jetzt wieder in den Vollbesitz seiner Rechte. Tizian hatte sein Gesuch zwar erneuert, mußte aber doch warten, bis das Maklerpatent durch Bellini's Tod frei wurde[2].

Ueber die Zeit, in welcher Tizian zuerst in Berührung mit dem Hofe von Ferrara gekommen ist, läßt sich keine Gewißheit erreichen. Serlio behauptet ohne Grund, der Maler verdankte seine Stellung ganz und gar dem Herzog Alfonso, und Ridolfi erwähnt, derselbe habe den Herzog oft auf dessen Schiff nach Ferrara begleitet; indes war Tizian in jenen Jahren schwerlich so glänzend situirt, wie später am Hofe der Gonzaga oder Karls V., und wenngleich Alfonso den Maler aufforderte, ihn auf einer Reise nach Rom zu begleiten, so ergeben doch die Briefe keine Spur jener Vertraulichkeit, wie sie Ridolfi's Bericht ahnen läßt[3]. Tizians erster Besuch in Ferrara geschah Februar 1516; er wohnte damals mit zwei Gehilfen im Castello. Es erscheint nun fast undenkbar, daß eine so berühmte Fürstin wie Lucrezia Borgia damals nicht von ihm portraitirt worden sei; aber kein Bildniß ist auf uns gekommen, was sich nur dadurch erklären läßt, daß es den Ferraresen am Herzen lag, nach Alexanders VI. Tode den Namen Borgia zu vergessen und alles, was daran erinnerte, zu beseitigen, obgleich der vielverleumdeten

[1] Der Brief Tizians an den Rath bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 129 f.

[2] Das Maklerpatent brachte ein jährliches Einkommen von 100 Ducaten mit sich; es befreite den Inhaber von Abgaben, außerdem wurde das Dogenbildniß mit 25 Ducaten bezahlt. Das Privilegium also, nach welchem Tizian strebte, und welches Bellini vor ihm innehatte, war eine Jahresrente auf Lebenszeit und als solche geschätzt, konnte aber vom Rathe der Zehn suspendirt werden.

[3] Serlio, Architettura lib. IV. Ridolfi, Maraviglie I, 209.

Frau während ihres Aufenthaltes in Ferrara von Dichtern und Staatsmännern nur Gutes nachgesagt worden ist. Das Bildniß Alfonso's dagegen erhielt sich und kam später nach Madrid [1]. Trotz des Verputzens und Uebermalens legt dasselbe noch jetzt von Tizians außerordentlicher Geschicklichkeit Zeugniß ab, selbst in gebrochenen Tönen Frische und Leuchtkraft bewahrend. Neben Portraits entstanden für Alfonso noch Gemälde religiösen und mythologischen Inhalts. Damals kann das jetzt in Madrid befindliche Bild ‚Eroten Aepfel pflückend' entstanden sein [2], vielleicht auch ein Portrait Arioste's und die ‚Drei Lebensalter', jetzt in der Sammlung Lord Ellesmere's zu London, vielleicht auch die ruhende Madonna, mit den beiden Kindern und der hl. Katharina, in der Londoner Nationalgalerie. Jener früheren Epoche gehört auch das sehr fleißig gemalte und mit prächtiger Landschaft ausgestattete Bild des Noli-metangere daselbst. Von dessen beiden Gestalten befriedigt uns aber nur die hl. Magdalena, welche sich sehr erregt vor dem Herrn niedergeworfen hat, ihr edles regelmäßiges Profil dem Beschauer darbietend. Der Erlöser präsentirt sich in allzu gesuchter theatralischer Haltung [3].

Das große Werk jener Zeit aber, in dem Tizian alle seine Kräfte zusammenwirken ließ, ist die ‚Himmelfahrt der Jungfrau', für die Kirche der Frari, jenes mächtige Altarbild, das seinen Ruf befestigte. Wir können allerdings die für einen bestimmten Ort und gewisse Beleuchtung gemalte, jetzt der Akademie angehörige Composition ihrer beabsichtigten Wirkung nach nicht voll würdigen. Einmal hängt sie zu tief, dann geht durch das helle Licht der Galerie jener Contrast zwischen der Klarheit des Himmels und der Düsterheit des Grabes verloren, und, was in der Kirche mehr verschwinden sollte, die Derbheit der Vordergruppen, nöthigt sich dem Beschauer in häßlicher Weise auf. Es ist dies einer der vielen Belege, wie wenig solche dem ursprünglichen Standort entzogenen Bilder im kalten Licht der Galerien und in unpassender Nachbarschaft ihren Zweck erfüllen können.

Tizian hatte den Auftrag für die Assunta schon im Jahre 1516 erhalten, wozu P. Germano, Guardian der Franziskaner, einen prächtigen Marmorrahmen fertigen ließ. Es dauerte jedoch bis zum 20. März 1518, ehe das Bild aufgestellt wurde, und zwar geschah dies am Feste des hl. Bernardin, wo auf Befehl des Senates alle öffentlichen Läden geschlossen waren. Eine große Volksmenge drängte sich zur Kirche, darunter auch der bekannte Annalist Marin Sanuto [4] und der kaiserliche Gesandte; letzterer erbot sich,

[1] Museo del Prado Nr. 452. [2] Das. Nr. 451.

[3] London, Nationalgalerie Nr. 270. Gestochen von Tardieu und W. Ensom.

[4] Diari XXV, 333: ‚Anno 1518 adì 20 marzo fo S. Bernardin ... et jeri fu messa la palla grande de l' altar de S. Maria dei Frati minori suso depinta per Ticiano et prima li fu facto adorno una opera grande di marmo a spese di Marco Zerman, che è guardian adesso.'

sogleich das Bild zu kaufen, falls es den Brüdern nicht gefallen sollte, aber diese behielten es.

Tizian hat in diesem Werke den Brennpunkt der Composition auf den entfernteren Theil im Gemälde, die zum Himmel schwebende Gruppe Mariä und der Engel verlegt, aber die Apostel im Vordergrunde — wie es auch bei Photographien nach der Natur einzutreten pflegt — undeutlicher und sehr breit gehalten. Die Figuren sind übernatürlich groß, Details verlieren sich in Tonmassen und Schattenstreifen. Dagegen wird die mehr zurückstehende Hauptgruppe in den Wolken viel sichtbarer. Auf der Höhe des Ganzen, noch mehr entfernt, schwebt der Ewige, umgeben von Seraphim und halb im Gewölk verborgen. P. Germano unterließ niemals, so oft er Tizian im Atelier besuchte, ihn auf die unnatürliche Größe der Apostel hinzuweisen, worauf letzterer beständig zur Antwort gab, diese Maße seien nöthig für eine so imposante Kirche![1] Die Concentration der Hauptgruppe ist allerdings durch die ebenso auf Linien wie auf der Atmosphäre beruhende Perspective erreicht, und ihrer malerischen Wirkung kommt die Vertheilung von Dunkel und Licht zu Hilfe. Das glühende Roth und Blau, in welches Maria gehüllt ist, der silbern schimmernde Hintergrund, die im Lichte sich tummelnde, ihre Herrin begrüßende Kinderschaar, wirken bezaubernden Melodien gleich, aber doch ganz irdisch, ähnlich wie das Motiv Allegri's im Dome zu Parma. Den Sinn zum Himmel zu leiten, ist das nach dem Beifall der Welt ringende Talent des Venezianers sicher nicht im Stande: selbst jene imposante Darstellung vermag die Grenzen einer Ekstase der Sinnenlust nicht zu überschreiten; dazu fehlt in der Gestalt Mariens ein *geistiger* Mittelpunkt; auch sind die Apostel denn doch trotz aller natürlichen Wucht der Affecte nur derb und dazu recht falsch gezeichnete Männer aus dem Volke, die durch den Vorgang aufs äußerste überrascht werden. Alle ästhetischen Redensarten, wie sie bei modernen Kritikern sich finden, können solche Mängel nicht verdecken. Die Stellung Mariens ist zudem theatralisch[2], und wollte man die Apostel ihrer Gewandung berauben, würde sicher nicht *eine* Figur in richtiger Position sich darbieten: so sehr werden diese Schäden vom blendenden Reiz der Farbe, dem Wogen von Licht und Schatten überkleidet. Lesen wir den Bericht des jüngeren Palma[3], Tizians Eleven, über die Technik seines Meisters, wie er die Bilder mit dem Pinsel anlegte, Formen andeutend, sie bei Seite stellte, dann wieder vornahm und, ‚gleich einem Chirurgen, hier Auswüchse, dort überquellendes Fleisch abschnitt, einen Arm in die richtige Lage brachte und Glieder einrenkte', d. h. nur nach malerischem Gefühl, ohne vorhergehende

[1] Ridolfi I, 212.

[2] Auch Crowe und Cavalcaselle (Tizian I, 182) machen diese Einschränkungen ihrer sonst übertrieben günstigen Kritik.

[3] Boschini in der Vorrede zu den ‚Ricche miniere'.

Studien, das Bild anfing, so können wir uns nicht wundern, daß die Figuren, wollten wir sie entkleiden, ihre Glieder erst zusammensuchen und mühevoll einrenken müßten, um lebensfähig auftreten zu können.

Tizian war durch die Lobsprüche der den Frari zuströmenden Menge, wie durch die Ankunft des Herzogs von Ferrara in Venedig, Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit geworden, so daß die Signorie sich erinnerte, wie er schon lange bevorzugter Maler des Staates sei, ohne etwas dafür geleistet zu haben. Im Saale des Großen Rathes war seit Jahren nichts geschehen, und nichts deutete auf des Malers Absicht, die Arbeit dort wieder aufzunehmen. Endlich, am 3. Juli 1518, ward Tizian nach dem Salzamte beschieden und ihm eröffnet: wofern er nicht innerhalb einer Woche an den vernachlässigten Bildern zu malen sich entschließen könne, würden sie auf seine Kosten von einem andern vollendet werden. Diese Drohung machte auf Tizian nicht den mindesten Eindruck. Trotz der Aufträge für Kirchenbilder und anderes in Ferrara rührte er sich nicht. Der Herzog war schon in Zorn gerathen und drohte mit Zwangsmaßregeln, aber Tizian machte eine Reise nach Padua und kümmerte sich wenig um solche Drohungen. Aus der Correspondenz des Jahres 1518 ersieht man, daß er es unternommen, für den Gönner jenes ‚Bacchanal' zu entwerfen, das sich jetzt in Madrid befindet. Der Gegenstand machte ihm hohe Freude, denn er entsprach seiner üppigen, auf das sinnliche Moment gerichteten Phantasie. Bekanntschaft mit Ovid und Catull hatten damals in den höheren Klassen der italienischen Gesellschaft das Verlangen nach bildlicher Anschauung solcher Scenen wachgerufen, und Alfonso hatte selbst das Motiv angegeben. Tizian brachte das Bild nach Ferrara, als Lucrezia nicht mehr lebte, die es, ihrem ernsten Charakter gemäß, sicher verurtheilt hätte.

Die Werke, an denen Tizian um 1520 arbeitete, waren: das mehrtheilige Altarstück für den päpstlichen Legaten in Brescia, welches seiner Zeit für eines der besten Werke aus der mittleren Periode des Malers galt, und die Madonna mit Heiligen, für S. Francesco in Ancona. Letztere Darstellung, auf Holz gemalt und über zehn Fuß hoch, offenbart große Meisterschaft und Kühnheit des Pinselstriches, welcher Tizians Art hier ganz besonders charakterisirt. Der Kopf des Stifters ist voll von Leben[1].

Zur selben Zeit wurde das Altarbild für Brescia angefangen, nahm aber, da es aus mehreren Tafeln besteht, den Künstler längere Zeit in Anspruch. Infolgedessen gab es Verdruß zwischen ihm und dem Herzog von Ferrara, aber Tizian nahm die Sache leicht und ging 1521 nach Conegliano. Dort malte er die Front der Scuola di S. Maria und erhielt dafür ein

[1] Jetzt nach S. Domenico in Ancona übertragen. Die Farben sind durch Alter stumpf geworden; auf einem Zettel im Vordergrund die Jahreszahl 1520 und der Name Tizian.

Haus als Freilehen. Noch während dieser Arbeit starb, am 22. Juni 1521, der Doge Loredano; ihm folgte Antonio Grimani, welcher schon 87 Jahre zählte. Er war der erste Gebieter der Republik, dessen Portrait zu malen Tizian in amtlicher Qualität berufen wurde. Die kurze Regierung des Dogen hatte aber nicht erlaubt, ihn zu Lebzeiten in dem üblichen Votivbilde zu verherrlichen. Erst 1555, als die Erinnerung an Grimani's Schuld und Verdienste in solcher Weise hervortrat, daß man ihn als Martyrer auffassen konnte, ward er mit Kreuz und Kelch dargestellt.

Inzwischen hatte Tizian das Altarbild für S. Nazaro e Celso in Brescia vollendet und 1522 an den Besteller Averoldo abgeliefert[1]. Hauptmotiv bildet der Auferstandene mit der Fahne, auf Wolken schwebend, welche der Gruft entquellen. In einiger Entfernung sieht man die Marien in der von röthlichem Glanz erhellten Landschaft. Links blickt der hl. Nazarus empor, und S. Celsus, in Rüstung, wendet sich dem knieenden Averoldo zu, auf den Erlöser hindeutend. Rechts im Hintergrunde der hl. Rochus, vom Engel getröstet, und Sebastian, an den Baum gefesselt. Daß Tizian den Auferstandenen mit der Muskelpracht eines Athleten ausstattete und ihm ganz theatralische Haltung verlieh, mag schon damals aufgefallen sein. Das Ansprechendste am Werke ist das Portrait des Stifters, auch machen sich Gabriel durch Anmuth und Sebastian durch Eleganz der Körperformen bemerklich. Der Maler selbst huldigte der Ansicht, jener Sebastian sei das Schönste, was er je gemalt habe, und die öffentliche Meinung in Venedig pflichtete ihm bei, wie denn auch zahlreiche Copien den nachhaltigen Eindruck bestätigen. Jedenfalls läßt dieser Sebastian Vorliebe für gewagte Körperstellungen merken, in denen sich der Maler mit zunehmenden Jahren gefiel.

Jener Zeit gehört auch das wohl in Ferrara vollendete mythologische Bild an: Bacchus und Ariadne, eine Illustration der Verse Catulls, welches schon auf Vasari derartig wirkte, daß es die Erinnerung an Bellini's Bacchanal völlig auslöschte. Es befindet sich jetzt in der Londoner Nationalgalerie[2].

Im Jahre 1523 vermehrte sich die Anzahl von Tizians Gönnern durch den Markgrafen Federigo von Mantua, Neffe Alfonso's von Ferrara. Für ihn malte er die jetzt im Louvre befindliche ‚Grablegung', welche später aus dem Besitz der Gonzaga in den Karls I. von England kam und dort zu den Lieblingsgemälden van Dyks gehörte. Mit diesem Bilde schließt jene Periode in Tizians Entwicklung, die mit dem ‚Zinsgroschen' begonnen hat. In gewissen Details erinnert es noch an Giorgione, aber durch Großartigkeit

[1] Ridolfi I, 344. Chizzola, Pitture di Brescia (1760) p. 58. Eine Copie des Bildes in der Sammlung Tosi zu Brescia, unter Moretto's Namen, und eine Wiederholung der Copie in der Galerie Liechtenstein zu Wien unter Nr. 589.

[2] Zwei Copien malte Poussin, eine davon befindet sich in der Akademie von S. Luca zu Rom.

der Gesammtwirkung, Farbenpracht und Energie ragt es weit über alles, was Giorgione und Palma je producirt haben. Nicodemus und Joseph von Arimathia sind die Träger des heiligen Leibes; der dahinter stehende Johannes hält nur den rechten Arm. Jene drei Figuren bilden die in pyramidalem Aufbau componirte Hauptgruppe, ergänzt durch die zur Linken befindlichen beiden Marien. Der Leichnam des Herrn ist in ein Tuch gehüllt, welches Nicodemus unter der Hüfte desselben gefaßt hat, während auf der anderen Seite Joseph die Kniee des Leichnams umschlingt. Die Gestalt Christi entbehrt zwar idealer Auffassung, aber doch nicht einer gewissen kraftvollen Größe; das Mienenspiel der Träger ist ernst; trotzdem erscheint in jenem Motiv manches phrasenhaft: so zeigt das Leichentuch keinerlei Anspannung durch die Last, auch die Stellung der Träger entspricht nicht der Naturwahrheit; aber der über das Bild ausgegossene Wechsel von Licht und Schatten, das Helldunkel und die Pracht der Farbentöne verhüllen solche Mängel, wenigstens für den ersten Eindruck. Dabei sind Licht, Dunkel und Farbe wieder dem Effect der Beleuchtung dienstbar gemacht.

In jener mittleren Periode entstanden auch zwei Werke, die zu den bedeutendsten des Malers gehören, die Madonna von S. Niccolò de' Frari und jene des Hauses Pesaro. Ersteres Bild kam 1523 zur Aufstellung und erregte die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Grade. Unter Clemens XIV. gelangte es nach Rom, wo der Stecher Volpato und der Maler Hamilton den Papst zum Ankauf veranlaßten. Zuvor im Quirinal untergebracht, ward es später in die vaticanische Galerie übertragen und dort verstümmelt, indem man den oberen, halbrunden Theil absägte. Tizian hatte sich vorgenommen, in diesem Werke etwas Besonderes zu leisten und war von seiner Arbeit in hohem Grade befriedigt. Auch Vasari lobt, der hl. Sebastian präsentire sich geradezu lebendig, und Pordenone verrieth ähnliche Bewunderung[1]. Im oberen Theil der Composition sah man früher die Taube, deren Strahlen sich auf das Haupt Mariä ergossen. Diese sitzt auf Wolken; Engel an ihrer Seite halten Kränze, auch das Kind auf ihrem Schoße trägt einen solchen. Mutter und Kind schauen auf die vor einer Mauer gruppirten sechs Heiligen nieder. Oben ist helles Licht, unten düsteres Gemäuer, als günstige Folie für den Farbenaccord der Gewänder. Die Composition entbehrt als solche nicht eines gewissen Ernstes; technisch ist die Sorgfalt im Durcharbeiten der Farbe hervorstechend.

Am 20. Mai 1523 war der neue Doge, Andrea Gritti, gewählt worden. Als Franzosenfreund ließ er von Tizian jenes große Fresco des hl. Christophorus am Fuß der Treppe im Dogenpalast malen. Es bezieht sich dies wohl auf die Ankunft des französischen Heeres in der Nähe von Mailand, und das Lager desselben bei S. Cristofano. Die kaiserliche Partei in Venedig

[1] Dolce, Dialogo p. 66.

konnte dies nicht übel vermerken, da jede Deutlichkeit politischer Anspielung mangelte. Wie dem auch sei, das Bild wurde zu jener Zeit gemalt und ist ein seltenes Beispiel der von Tizian gemiedenen Frescotechnik. Er enttäuscht denn auch hier, ebenso wie in Padua, jede Erwartung, ohne daß eine gewisse Größe der Auffassung zu verkennen ist.

Während der Entstehung jenes Frescos bekam der Maler Auftrag, die am oberen Ausgang der Riesentreppe im Palast befindliche Kapelle mit Bildern zu zieren. Der ganze Frescoschmuck ist untergegangen; in der Lunette über dem Altar sah man die Jungfrau mit dem Kinde zwischen S. Nicolaus und dem knieenden Dogen, rechts und links vom Altar die Evangelisten, über der Eingangsthür den hl. Marcus, auf einem Löwen sitzend.

Kein Doge ist häufiger von Tizian gemalt worden, als Gritti[1], und keines der Bildnisse seiner Hand erlangte größere Berühmtheit. Karl I. von England erwarb ein Exemplar, und Rubens fertigte eine Copie nach alten Wiederholungen.

Recht weltlichen Charakter verräth das Verkündigungsbild in der Scuola di S. Rocco, obzwar es jenes, dasselbe Motiv vorstellende Bild in Treviso an Breite der Behandlung, Schönheit des Colorits und Schmelz der Abrundung weit übertrifft.

Die Madonna des Hauses Pesaro führt nun auf den Höhepunkt von Tizians Entwicklung. Sieben Jahre vergingen, bis er im Mai 1526 dieses Ceremonienbild zum Abschluß brachte. Wir sehen hier die Patrone jenes Geschlechtes: Petrus, Franciscus und Antonius, die Fürbitte der Jungfrau anflehend, und zwar innerhalb des Vorhofes eines Tempels, vor dessen mächtig aufragenden Säulen die venezianischen Nobili um den Marmorthron der Jungfrau sich schaaren.

Noch vor dem für Rom so verhängnißvollen Jahre 1527 hatte Tizian die Bekanntschaft des unlauteren Pamphletisten Aretino gemacht, und es wirft kein günstiges Licht auf des Malers Charakter, daß er auch, nachdem er den Mann erkannt, intime Beziehungen mit ihm aufrecht hielt. Aber Aretino besaß Macht den Personen gegenüber, welche Tizians Hauptgönner waren, und dies entfernte alle Bedenken. Andrea Gritti selbst trat als Beschützer Aretino's auf und rettete, wie jener bekennt, dessen Leben[2]; vom Markgrafen von Mantua bezog der Abenteurer Pension, von anderen zahlreiche Geschenke; nach der Erstürmung Roms hatte er Karl V. seine Dienste angeboten. Er lebte nun ‚vom Schweiße der Federthätigkeit', wie er das selber nennt. Von Aretino lernte Tizian die Kunst, wie man der Selbstliebe fürstlicher Gönner huldigen müsse, später verstand er es auch, die Früchte der Schmeichelei

---

[1] Ueber die Portraits in Wien (Galerie Czernin), Florenz (Mr. Cotterel) und S. Petersburg (Ermitage Nr. 103) vgl. Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 248 f.

[2] Aretino, Lettere I, 3, 83; II, 58.

zu ernten[1]. Des Künstlers Werke in jenen Jahren für seine Gönner in Ferrara, Mantua und Cadore waren aber von geringerer Bedeutung im Vergleich zu jenen, welche im Auftrage religiöser Corporationen zu Venedig entstanden. Die Bruderschaft vom hl. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo wünschte ein Altarbild des Jacobello del Fiore durch ein modernes Werk zu ersetzen und forderte die in Venedig lebenden Künstler auf, Skizzen einzusenden. Tizian erhielt den Preis, Palma und Pordenone mußten zurückstehen[2]. Es bedurfte mehrerer Jahre zur Vollendung jenes Bildes, auch entstand Differenz mit der Bruderschaft wegen des Preises, bis endlich, am 27. April 1530, das Werk abgeliefert wurde und zwar für dieselbe Summe, welche die Madonna des Hauses Pesaro dem Maler eingebracht hatte. Was den Charakter jenes 1867 durch Feuer zerstörten[3] Bildes anlangt, so scheint die Anwesenheit Michelangelo's zu Venedig nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Auch Sebastian del Piombo verweilte dort bis zum März 1529 und mag seinen Landsleuten nicht wenig die Decke der Sixtinischen Kapelle gerühmt haben. Als nun der Urheber jenes Werkes selbst erschien, wird man ihm entsprechend gehuldigt haben.

‚Die Zeichnung Michelangelo's, das Colorit Tizians', jenes Princip, das Tintoretto über seine Thür schrieb, verräth die Wirkung des Besuches, und wenn man die Athletenformen auf Tizians Petrus Martyr anschaut — soweit eben Stiche und die Copie Cigoli's das verlorene Original wiedergeben — denkt man sofort an den Muskelapparat des ‚Letzten Gerichts' in der Sixtina. Der hl. Petrus, welcher am Ausgange eines Waldes vom Mörder überfallen wird, ist niedergestürzt und hat den linken Arm zum Himmel emporgestreckt, während jener mit dem Schwert ausholt. Der Gefährte des Heiligen flieht, von Todesangst gepackt, beide Arme emporwerfend. Aus den vom Sturm geschwellten Gewändern aber sieht man bloße Arme und Beine hervorgehen, die eines Hercules würdig und Michelangelo's Formsprache entliehen sind. Hochragende, vom Sturm gepeitschte Bäume lassen die Ausgänge der Alpen durchblicken; oben, zwischen dem Geäst, schwingen Engel die Martyrerpalme, während ein durchfallender Sonnenstrahl das Antlitz des sterbenden Heiligen verklärt. Bemerkenswerth ist auch, daß die Gewänder der Mönche zwar schwarze Mäntel und weiße Unterkleider darstellen, aber doch nicht historische Ordenstracht. Dramatisch im hohen Grade, vom Sturme der Affecte durchtost, wie vom Sturm die Landschaft, fehlt es dem Motiv doch an jener höheren Versöhnung des christlichen Kunstwerkes. Man sieht die winkende Palme in der Luft schweben, aber man glaubt nicht recht an deren himmlische

[1] Vgl. die Briefe bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 262 ff.

[2] Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venezia 1548, fol. 32 v. Ridolfi, Marav. I, 217. Sansovino, Venezia descritta p. 65.

[3] Das Bild war aus der Kirche, wo Reparaturen stattfanden, in die Rosenkranzkapelle gebracht worden; hier entstand in der Nacht vom 16. August 1867 auf unerklärliche Weise ein Brand, der den gesammten Inhalt der Kapelle zerstörte.

Qualität, denn die untere Gruppe erinnert mehr an eine antike Fechterscene oder ein Stück aus der griechischen Tragödie, als ein für christliche Andacht bestimmtes Kirchenbild. Bei längerem Betrachten wird übrigens auch dem Laien die gezwungene, nur auf malerischen Effect berechnete Stellung des Mörders wie des Heiligen auffallen[1]. Welche Wirkung dieses Bild ausübte, ersieht man daraus, daß des Dolce Tractat über die Malerei daran anknüpft. Es heißt auch, die Signorie habe mit Todesstrafe bedroht, wer dasselbe von seinem Platze zu entfernen versuchte.

Vasari bemerkt, im Jahre 1530, bei Kaiser Karls V. Anwesenheit in Bologna, sei auf Aretino's Anstiften auch Tizian herbeigeholt worden, und dieser habe den Monarchen in voller Rüstung zu Pferde dargestellt. Allein der Künstler war, wie die Briefe ergeben, damals mit Aufträgen für die Gonzaga in Mantua beschäftigt[2]. Er malte das Portrait des Markgrafen und jenes Bild der Jungfrau mit der hl. Katharina, ‚Madonna del Coniglio' genannt, welches sich jetzt im Louvre befindet. Gegenstück zu diesem Bilde ist übrigens die ‚Rast in Aegypten', derselben Galerie gehörig, welche mehrmals nachgebildet worden ist.

Tizian war noch für die Gonzaga thätig, als die Conferenzen in Bologna ihr Ende erreichten. Damals verlor er die Gattin, Donna Cecilia, und rief seine Schwester Orsa von Cadore herbei, sich des Hauswesens und dreier Kinder anzunehmen. Von diesen sollte Orazio Maler werden, Pomponio Geistlicher, und zwar nur um einer Sinecure willen, die man Tizian zugesichert hatte[3]. Dies rächte sich denn auch, indem Pomponio durch ungeordnetes Leben dem Vater zahlreiche Sorgen bereitete. Aber Tizian stand damals ganz unter dem Banne Aretino's, der ja stets vom Bettel lebte, wenn er nicht auf Erpressungen ausging, und es als höchst plausibel dargestellt hatte, daß eine Pfründe auf Pomponio's Namen dem Vater sicheres Einkommen biete.

1532 war Karl V. über die Alpen gezogen und Object der Verehrung geworden; besonders huldigte Federigo von Mantua seiner Kunstliebe und zeigte ihm alle Schätze der Familie Gonzaga. Des Herzogs Portrait von Tizian machte besonderen Eindruck auf den Kaiser, und ersterer schrieb sofort an den Maler, er möge kommen. Federigo's Brief traf ihn in Venedig; er wollte jedoch die Einladung nicht annehmen und zog es vor, dem Hofe nach Bologna zu folgen, wohin Alfonso von Ferrara zwei erprobte Geschäfts-

[1] Außer der Copie Cigoli's gibt es eine zweite am ersten Altar rechts in S. Domenico zu Ancona. Von Tizians Entwürfen befindet sich der eine bei Mr. Malcolm zu Poltallock (vgl. Journal des beaux arts, 1867, p. 169), der andere im Britisch Museum. Im Inventar von Rubens' Bildern war eine große Zeichnung nach dem Werke angeführt. Von Stichen sind die des Martin Rota, G. B. Fontana, Lefèbre und Patina zu nennen.

[2] Vgl. die Briefe bei Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 277 f.

[3] Brief bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 290 f.

träger dirigirte. Tizian hatte den Wink erhalten, der Kaiser werde ihm zum Portrait sitzen, und kam, vom Bildhauer Lombardi begleitet, der die Züge Karls in Wachs bossirte. Dies geschah im Winter 1532—1533, wo der Monarch nach Spanien ging und zwar zu Schiff über Genua. Tizians Originalskizze, früher der Sammlung Zambeccari in Bologna angehörig, kam dann in englischen Privatbesitz. Sie diente gewiß als Unterlage zu jenem Portrait, welches verloren ging, nachdem es die Zierde der Paläste von Madrid und Brüssel[1] gewesen. Er malte übrigens den Kaiser nicht nur in Rüstung, sondern auch im vollen Ornat[2]. Tizian blieb erklärter Maler Karls V., der ihn zum Grafen des Lateranischen Palastes, zum Mitglied des Hofes und Staatsrathes unter dem Titel eines Pfalzgrafen ernannte. Er erhielt alle Gerechtsame, die sonst durch Ritterschlag verdient wurden, durfte Schwert und Kette tragen, bei Hofe erscheinen; seine Kinder wurden Edelleute des Reiches[3].

Es ist nicht unsere Aufgabe, der ferneren Entwicklung Tizians nachzugehen, nachdem wir ihm auf die Höhe derselben gefolgt sind; die andere Hälfte seines Lebens möge daher nur flüchtig berührt werden. Er saß zu Venedig mitten im Parteitreiben jener Zeit, war bekannt mit den Geschäftsführern der einzelnen Höfe und empfing ohne Gewissensbisse von allen Aufträge. Von der Darstellung Karls V., oder dessen Kanzlers Covos eilte er zum Portrait Franz' I.[4] und brachte, wie Aretino, überall Huldigung dar, wo es galt, Ruhm und Lohn zu erwerben. Er war damals am Ziele irdischen Glückes: in Venedig gab es keinen Maler, der hoffen durfte, ihm an die Seite gestellt zu werden, und Vasari bemerkt richtig: ‚Tizian hatte Nebenbuhler, aber keinen, der mehr Talent besaß, und den er nicht durch Vorzüge und Weltkenntniß im Umgange mit Hochstehenden niedergeworfen hätte.' Das Geheimniß seines malerischen Realismus war, daß er den Reiz enthüllte, während er das Mechanische verbarg, daß er nicht rohe Nachahmung gab, sondern vermöge seines Kraftspruches den Dingen die Zunge löste, sie den Theil ihres Wesens zu verkünden zwang, welcher die verfeinerte Sinnlichkeit anspricht. Es ist nicht die Stimme der Natur zum Lobe des Schöpfers, welche Tizian hören läßt, sondern jene zur Verherrlichung des Menschen. Die grober Hülle entkleidete Psyche ist der Gott seiner Kunst, sinnliche Pracht ihr erstes Gesetz, das Heilige ihre Dienerin. Nur im ‚Zinsgroschen' hat er versucht, sich ernstlich dem Göttlichen zu nähern; im übrigen predigen

---

[1] Als Karl nach Genua abgereist war, brachte Tizian das Portrait nach Venedig, um es dort für den Herzog von Mantua zu copiren. Das Original ist zweifellos an Karl geschickt worden, die Wiederholung kam erst 1536 nach Mantua.

[2] Museo del Prado Nr. 453.

[3] Der Erlaß, vom 10. Mai 1533, wurde 1850 durch Cadorin publicirt. Den vollen Wortlaut gibt auch Beltrame in: Tiziano Vecellio, Milano 1855. Auszug bei Ridolfi I, 234 ff.

[4] Paris, Louvre Nr. 469.

seine Altarbilder verklärte Daseinslust, jenen praktischen Pantheismus, dem die christliche Kunst verfallen mußte, als sie sich mit dem Geist des Heidenthums verquickte und die sorgsame Hand ihrer Mutter, der Kirche, verließ, sich an Dingen dieser Erde gütlich zu thun. Tizian hat nichts anderes gewollt als Correggio, aber mit mehr männlicher Kraft; in beiden vibriren dieselben Fasern; Tizian bleibt jedoch mehr Herr seiner selbst, in den Grenzen des Natürlichen, während jener mit weiblicher Schwelgerei der Ekstase des Sinnlichen verfällt, welche die Italiener mit dem Worte ‚smorfia' bezeichnen. An persönlicher Bekanntschaft beider Maler ist kaum zu zweifeln, und während der mehrmaligen Reise nach Bologna konnte Tizian Allegri's Werke wohl gesehen haben. Angenommen aber, eine persönliche Berührung habe nicht stattgefunden, so mußte durch Lorenzo Lotto den Venezianern über letzteren hinlänglich Aufschluß geworden sein.

Zu Tizians wenig lauteren Charakterzügen gehört auch die Gewissenlosigkeit staatlichen Verpflichtungen gegenüber. Er hielt es nicht für unehrenhaft, Einkommen zu beziehen, ohne etwas dafür zu bieten. Endlich, 1538, war die Geduld des Rathes der Zehn erschöpft, und er ließ ein Decret ergehen: ‚Da Tizian seit December 1516 ein Maklerpatent mit Jahresgehalt von 118—120 Ducaten besessen, ohne das daran geknüpfte Bedingniß der Anfertigung eines Schlachtengemäldes für den Großen Rathsaal zu erfüllen, so ergeht an ihn die Weisung, alle in jenem Zeitraum ohne Gegenleistung empfangenen Gelder abzuliefern'[1]. Der Künstler entschloß sich nun endlich, seiner Verpflichtung zu genügen und das jetzt verlorene Bild, ‚die Schlacht von Spoleto', zu malen[2], von dem Vasari erklärt, es habe für das beste in jenem Saale gegolten.

Von religiösen Darstellungen aus den dreißiger Jahren sind zu nennen: ‚S. Giovanni Elemosinario', ein sehr kraftvoll gemaltes Altarbild in jener Kirche zu Venedig; der junge Tobias mit dem Erzengel, in S. Marciliano daselbst; die Darstellung im Tempel, für die Bruderschaft von S. Maria della Carità gemalt, jetzt in der Akademie. Dieses mächtige Breitbild führt uns einen Palast mit lang in das Terrain hineinragender Treppe vor, auf

[1] Crowe und Cavalcaselle, Tizian II, 380.

[2] Es scheint, daß Gritti als Franzosenfreund Tizian bestimmt habe, ein Bild zu malen, das zwar die Einnahme von Spoleto darstellen, in Wirklichkeit aber ein von den Venezianern gegen den Kaiser gewonnenes Treffen schildern sollte. Der Maler wählte dasjenige bei Cadore, welches er vermöge seiner Ortskenntniß besser anschaulich zu machen im Stande war, und enthielt sich jeder Auszeichnung der venezianischen Truppen. Im Hintergrunde sieht man die Felsen emporsteigen. Das Original wurde im Brande von 1577 zerstört. Ridolfi (Marav. I, 214) erwähnt geradezu die Schlacht bei Cadore. Auch Fontana's Stich führt diese Unterschrift. Eine Skizze auf Leinwand in den Uffizien zu Florenz unter Nr. 609. In der Albertina zu Wien Rubens' Zeichnung der Hauptgruppe.

welcher Maria emporklimmt, oben von den Priestern empfangen. Ihre Gestalt verschwindet aber der Menge Volkes und der mächtigen Architektur gegenüber.

Von Bildnissen seien zunächst die Selbstportraits hervorgehoben: das früheste, aber durch Uebermalung ganz entstellt, ist jenes im Belvedere zu Wien, dann kommt das Berliner, hierauf das zweifelhafte der Uffizien, zuletzt das späte — um 1562 — der Madrider Galerie. Ja als bloße Zuthat auf größeren Compositionen hat der Maler sein Selbstportrait verwendet, so auf dem Madonnenbilde in Pieve di Cadore, oder auf der Pietà in der Akademie zu Venedig, der letzten Arbeit seiner Hand. Auch andere Künstler haben den Charakterkopf benützt, so Paolo Veronese in der ‚Hochzeit zu Cana' und Palma Giovane an der Decke von S. Fantino.

Treffliche Bildnisse sind die des Ranuccio Farnese, sowie das der Tochter Roberto Strozzi's, im Palast zu Florenz. Dieses Kinderantlitz gehört zu den jugendfrischesten Erzeugnissen, die der Pinsel eines Malers hervorgebracht, auch van Dyk nicht ausgenommen. Musterstück technischer Behandlung ist ferner das Bildniß des Papstes Paul III. Farnese.

Von Kirchenbildern bezeichnen die für S. Spirito gemalten, jetzt nach S. Maria della Salute übertragenen Deckenstücke, wie das spätere Pfingstbild die Höhe venezianischer Kunstleistungen um die Mitte des Jahrhunderts.

1545 war Tizian in Rom und wurde vom Papst gnädig empfangen. Er wohnte im Belvedere, ja der Cardinal Farnese gab ihm Vasari zum Begleiter durch die Sammlungen. Begeistert schrieb er an Aretino über den Empfang und seine Eindrücke, bedauernd, daß er nicht 20 Jahre früher hierher gekommen sei. Aber doch hütete er sich ängstlich vor jeder Nachahmung; sagte er doch einst zu Vargas, dem spanischen Gesandten, er gehe der Stilweise Raffaels und Michelangelo's geflissentlich aus dem Wege, um nicht zum geschickten Sklaven zu werden. In der That bleibt es ungewiß, ob Tizian, wenn er früher jene Formenwelt studirt hätte, zu anderen Resultaten gekommen wäre.

1548 ward er an des Kaisers Hof nach Augsburg berufen und malte ihn in der Rüstung und zu Pferde, den Speer in der Hand, wie er in der Schlacht bei Mühlberg erschienen war. Dieses Portrait kam nach Spanien, ward später bei einer Feuersbrunst verletzt und hängt jetzt als Ruine im Museum zu Madrid. Der Sitz des Kaisers auf dem Pferde ist natürlich, letzteres aber fehlerhaft gezeichnet. Außerdem sind aus jener Zeit noch erhalten: der Kurfürst Johann Friedrich, der Kanzler Granvella, und der Cardinal Madruzzi. Das Portrait König Ferdinands ist in Spanien untergegangen. Tizian malte auch die zwei Söhne und fünf Töchter des Königs, ferner auf der Rückreise nach Venedig in Innsbruck ein Familienbild. 1549 ward der Künstler abermals nach Augsburg entboten, um den Prinzen Philipp zu portraitiren, denn Karl V. beschäftigte sich mit der Abdankung. Er lieferte für den Kaiser auch noch die ‚Mater dolorosa' — auf Schiefer, jetzt in Madrid — und die

Trinität, ein Thema, das ihm angegeben war. Karl nahm dieses Bild mit in die Einsamkeit nach S. Juste und soll es dort bis zuletzt mit Theilnahme angeschaut haben, denn es stellte die kaiserliche Familie vor dem Richterstuhl Gottes dar, während Maria Fürbitte einlegt [1].

Mit Philipp II. ergaben sich für Tizian nicht mindere Beziehungen wie zu Karl V.; neben religiösen Bildern malte er für ihn mythologische Scenen, welche dem sinnlichen Monarchen Bedürfniß waren. Der Künstler lebte bis 1576 in stetem Ringen nach Ansehen und Erfolg, die ihm in einem so langen Leben reichlich zu theil geworden sind. Am 27. August erlag er, der für gewöhnliche Anfechtungen der Natur unzugänglich schien, einer grassirenden Pest und ward in der Kapelle der Frari beigesetzt, für die er sein letztes Bild gemalt hatte. Die Nachwelt hat ihm ein stattliches Denkmal errichtet. Kurz nach ihm war sein Sohn Orazio im Lazareth auch an der Pest gestorben, und ehe Pomponio, der schlimme Erbe, das väterliche Haus in Besitz nehmen konnte, war es geplündert und verwüstet.

Sebastiano Luciani, genannt del Piombo.

Ehe wir das Gebiet der eigentlichen venezianischen Kunst verlassen, sei noch jenes Malers gedacht, dessen Familienname Luciani war, der sich nach seiner Vaterstadt ‚Veneziano' nennt und nach dem Amte eines Plumbators der päpstlichen Bullen, dem er aus Trägheit nachgejagt hatte, del Piombo geheißen wird [2]. Er ist als Sohn des Luciano Luciani 1485 geboren und widmete sich zunächst der Musik, dann in der Werkstatt Giambellino's der Malerei, schloß sich aber bald ganz an Giorgione an. Sein Altarbild in S. Crisostomo zu Venedig läßt die ‚Maniera di Giorgione' hinlänglich erkennen: In einer Säulenhalle erblickt man den hl. Johannes Chrysostomus an erhöhtem Pulte schreibend, hinter welchem der hl. Augustinus sichtbar wird; von rechts kommt der jugendliche Täufer, gefolgt vom hl. Liberale, links Katharina, Agnes und Magdalena; im Hintergrund eine Berglandschaft. Von religiöser Empfindung wird man in dieser Composition nichts finden; die weiblichen Gestalten athmen Sinnlichkeit, die Männer sind vornehme Herren, aber mit vielem Gewand belastet und ohne rechten Ernst des Auftretens; kurz, wir sehen, daß der Künstler malerisch begabt, aber tieferen Gehaltes und feineren Geschmackes bar ist. Sebastiano mochte nach diesem ersten Werke doch die Ueberzeugung gewinnen, daß in seiner Vaterstadt große Erfolge schwer zu erringen seien, wo Bellini, Carpaccio, Giorgione, der ältere Palma herrschten und Tizian sich bemerklich machte. Die Aussichten, welche der Bankherr und

[1] Karl hatte es für den Hochaltar in S. Juste bestimmt, Philipp II. brachte es jedoch in den Escurial. Jetzt ist es in Madrid.

[2] Vasari V, 565 ss. Crowe und Cavalcaselle VI, 367 ff. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 48 ff.

Intendant der päpstlichen Finanzen, Agostino Chigi, für Rom ihm eröffnete, erschienen deshalb recht lockend, und der junge Meister kehrte Venedig den Rücken[1], um zunächst seine Kräfte in der Farnesina zu erproben. Er malte hier acht Scenen aus Ovids Metamorphosen, die sich wie Fremdlinge in der römischen Luft ausnehmen. Ihre hervorstechende Eigenschaft ist Sinnenreiz und Farbenlust; alle Vorzüge, die ein Frescomaler anstreben muß: klare Anordnung, Genauigkeit der Form, ideale Haltung, gehen ihnen ab; dazu kommt technische Unerfahrenheit. Trotz vieler Bedenken gewannen aber jene Leistungen, indem man auch die Staffeleibilder heranzog, doch Beachtung, und zwar gerade von dem milden Raffael und dem schroffen Michelangelo. Nachdem Sebastian sich dem ersteren angeschlossen und seine Auffassung dem Stil des Urbinaten genähert hatte, gerieth er 1512 zum Unglück in das Fahrwasser Michelangelo's, um als Nachtreter desselben alle Originalität zu verlieren und sich zum Vater eines kalten Eklekticismus auszubilden. Raffaels Kreise, bemerkt Vasari, faßten die Sache so auf, als habe Michelangelo den Venezianer gekapert, ihn zu einem Nebenbuhler des ersteren heranzubilden. Richtig bleibt nur, daß Sebastian als Freund Michelangelo's Raffaels erbitterter Gegner wurde, wie uns die gehässigen Notizen des Venezianers in mehreren Briefen an Michelangelo kundthun. Das hervorragendste von Sebastians Bildern jener Zeit ist die Erweckung des Lazarus, im Wetteifer mit Raffaels Transfiguration entstanden, eine theatralische Scene, ohne Kraft innerer Ueberzeugung dargestellt[2]. Die riesige Figur des von seinen Binden sich freimachenden Lazarus ist wohl ganz von Michelangelo entworfen[3]: Der Erweckte sitzt auf einem Sarkophage, der mitten in der Landschaft steht; ihm gegenüber Christus, auf einem gemauerten Podium postirt. Naturalismus und kalter Idealismus geben hier jene unerfreuliche Mischung, von der man nicht verstehen kann, wie die Zeitgenossen sich neben Raffaels Werk daran laben konnten.

Wir wollen den Künstler nicht auf diesen Irrwegen begleiten, sondern nur noch erwähnen, daß wir schon vor Lermolieffs Buch über die Galerien Roms jene Fornarina in der Rotunde der Uffizien, ebenso wie den Violinspieler im Palazzo Sciarra, für unzweifelhafte Werke des Venezianers hielten, die mit Raffael nichts zu thun haben[4].

Die Freundschaft Michelangelo's und Sebastians ging in die Brüche, als letzterer seinen Gönner nöthigen wollte, das Letzte Gericht in Oel auf der Wand auszuführen. Er selbst machte nun Versuche, Holz- und Leinwandgrund in der Tafelmalerei durch Stein (Schiefer) zu ersetzen, wie die Pietà in Berlin und der kreuztragende Erlöser in Madrid und Petersburg darthun.

---

[1] Die Reise Sebastians nach Rom fällt in den Anfang des Jahres 1512.

[2] Jetzt in der Londoner Nationalgalerie. Vgl. dazu Guhls Künstlerbriefe, Berlin 1879, I, 225.

[3] Vasari V, 570. [4] Vgl. Lermolieff, Die Galerien ꝛc. S. 51.

Nachdem der Maler 1531 mit jenem Amte im Vatican sich eine Pension gesichert hatte, erlahmte seine Kunst[1]. Im Brief an Aretino bekennt er darüber: ‚Ich bin jetzt ganz gläubig, und dies eben ist die Frucht meines Glaubens. Saget dem Sansovino, in Rom gäbe es Aemter, Bleibullen, Hüte und andere Dinge zu angeln.‘[2] Was kann man von einem Manne, der den gütigen Raffael in so gemeiner Art verfolgte, anderes erwarten?

Maler des venezianischen Festlandes.

Friaul.

Der Grenzdistrict des Friaul, mit seinen kriegerischen, ruhelosen Bewohnern, war 1420 an Venedig gekommen und wurde seitdem von Statthaltern regiert. Wie landschaftlich und politisch, so zeigt diese Uebergangsprovinz auch in der Kunstthätigkeit ein gemischtes Wesen, und erst am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts gewinnen venezianische Vorbilder sicheren Boden[3]. Am festesten haftete die Tradition in Belluno, wo mittelmäßige Künstler, wie Simone da Cusighe, Matteo und Antonio Cesa, thätig waren. Auch manche in Cadore erhaltene Fragmente verrathen diesen halb nordischen, halb giottesken Charakter[4]. Nach langem Zögern den modernen Einflüssen gegenüber erfolgt dann ein plötzlicher und entschlossener Umschwung und völliges Aufgehen in der venezianischen Richtung, während originale Künstler, wie Pellegrino und Pordenone, doch immer den festen Nerv ihrer heimischen Berge durchfühlen lassen. Nicht bedeutender wie zu Cadore und Belluno war die Malerzunft in anderen Städten, Serravalle, S. Daniele und Cividale, sowie in Aquileja, Sesto, Concordia und an der Adria. Das Kunstcentrum des Landes bildete Udine, wo durch den Reichthum an Wäldern die Holzschnitzerei Begünstigung fand. Infolgedessen zeigt auch die ältere Frescotechnik Abhängigkeit von der Sculptur. Die Brüder Domenico und Martino di Candido aus Tolmezzo sind hier von Bedeutung. Domenico's Namen finden wir auf einem Altarbilde des Jahres 1479 im Dom zu Udine; außerdem begegnet man in dortigen Kirchen Wandmalereien, meist Christus, Heilige, Evangelisten in Gruppen und einzeln darstellend, im hölzernen Charakter der Tolmezzaner Schule. Größere Handfertigkeit erwirbt Gian Francesco, der sich ausschließlich mit Tafel- und Monumentalwerken beschäftigte. Daß Maler aus Udine am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Venedig

[1] An Aretino schreibt er: ‚Nun, da ich mein Auskommen habe, will ich auch nichts mehr thun.‘

[2] Bottari, Lettere pittor. I, 521. Crowe und Cavalcaselle VI, 412: ‚Es lag ihm so fern als möglich, bei dem neuen Amte an religiöse Pflichten oder daran zu denken, daß er nun seiner bösen Zunge gegen den Clerus Einhalt gebieten müsse.‘

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 219 ff.

[4] Ticozzi, Storia dei letterati ecc. del dipartimento della Piave, Belluno 1813.

bei den Vivarini ihre Fortbildung suchten, erkennen wir bei Giovanni Martini, sowie aus dem kleinen Madonnenbilde des Louvre, dessen Autor sich Giovanni Battista d'Otino (da Udine) nennt. Anlehnung an Cima verräth sich bei Girolamo di Bernardino, welcher die Krönung der Jungfrau in der Stadthalle zu Udine gemalt hat.

Erst durch Martino da Udine, genannt Pellegrino da S. Daniele, erhebt sich die Kunst im Friaul zu gewisser Bedeutung[1]. Die Familie stammte aus Dalmatien und war seit 1468 in Udine ansässig. 1487 fungirte Martino (oder Pellegrino) als Zeuge, woraus man den Schluß ziehen kann, er sei zwischen 1460—1470 geboren. 1491 wird er dann in einem öffentlichen Document Maestro Martino genannt. In einem anderen Contracte, vom 5. April 1494, heißt er ‚Martino dicto Pellegrino di Udine'. Innerhalb des Jahres 1497—1498 bemalte er einen Theil des Chores von S. Antonio in S. Daniele. Sowohl hier als in dem Bilde zu Osopo offenbart sich Pellegrino als alterthümlicher Maler[2]. Letzteres enthält Maria mit dem Kinde, in einer Marmornische thronend, umgeben von Heiligen. Die Verbindung von Architektur und Teppichdecoration mit auf verschiedenen Plänen stehenden Figuren ist für den Maler charakteristisch. Von der Zartheit und Pracht venezianischen Colorits ist bei den erdigen Fleischtönen noch nichts zu spüren, aber die Perspective wird sicher behandelt. Pellegrino's Arbeiten in S. Daniele besitzen trübe Färbung, derbe Conturen, plumpe Gedrungenheit, kurz altfriaulisches Gepräge, so daß man hier die späteren Erfolge des Malers kaum vermuthen würde. Er gründete übrigens in S. Daniele einen Hausstand, indem er sich mit Elena, der Tochter des Thorhauptmannes, verheiratete und die Anwartschaft auf jenes Amt nachsuchte. Durch Invasion der Türken ward die Malerei in S. Antonio unterbrochen, und auch Pellegrino flüchtete. 1501 lieferte er dann für den Dom zu Udine die Glorie des hl. Joseph, welche besondere Fortschritte nicht erkennen läßt, und reiste 1504 nach Ferrara. Bei seinen Mitbürgern nahm er indes an Autorität zu und wurde in den Magistrat gewählt, verließ aber, als 1508 die Deutschen Friaul und Cadore besetzten, die Stadt, um Venedig und abermals Ferrara zu besuchen, wo er für den Herzog Alfonso thätig war. 1512 finden wir ihn in Udine am Grabmal des Andrea Trevisani mit dem Malen allegorischer Figuren beschäftigt. Ein Urtheil über sein damaliges Kunstvermögen läßt sich aber erst an den 1513 fortgesetzten Wandbildern von S. Antonio gewinnen. Trotz der noch hart accentuirten Conturen und düsteren Farbenstimmung macht sich doch besseres anatomisches Wissen und geschicktere Modellirung geltend; der Fleischton ist kraftvoll und das Costüm flüssiger geworden. Innerhalb der folgenden Jahre entstanden die in Tempera ausgeführten Bilder für die Orgel

[1] Vasari V, 105.

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 20 ff., Anm. 1.

im Dom zu Udine; eine Verkündigung, jetzt in der Akademie zu Venedig[1], mit noch etwas alterthümlichen Figuren von frischem Ausdruck; sowie das große Altarwerk in Aquileja, worauf Lübke aufmerksam gemacht hat[2]. Freiheit der Bewegungen, Breite des Faltenwurfs und harmonisches Colorit kommen hier schon zur Geltung. Das reifste Werk des Malers aber ist die thronende Madonna für S. Maria de' Battuti in Cividale. Trotz verschiedener Eindrücke, die auf Pellegrino's Stil wirken, lernt er doch mehr und mehr dieselben zu einheitlichem Ausdruck zu gestalten und dabei jenen frischen Zug heimatlicher Vergnatur zu pflegen. Will man diesen stufenweisen Proceß beobachten, so bieten die Wandbilder der kleinen gotischen Kirche zu S. Daniele Gelegenheit, denn er hat hier zwischen 1492 und 1522 fast seine ganze Entwicklung dargelegt. Pellegrino lebte bis 1547.

Zu ähnlicher Bedeutung gelangte der unter dem Zunamen da Pordenone bekannte Giovanni Antonio de' Sacchi, auch de Corticellis genannt nach dem Geburtsort seines Vaters, oder Licinio, wie ihn Vasari bezeichnet[3]. Er ist 1483 geboren und muß guten Unterricht erhalten haben, der ihn befähigte, in besseren Cirkeln heimisch zu werden, zuletzt auch in Venedig Erfolge zu erringen. Den ersten Unterricht mag er zu Udine erhalten, dann aber in Venedig und ferner in Oberitalien sich ausgebildet haben. Vasari bemerkt, er habe in jungen Jahren während einer Epidemie Pordenone verlassen und auf dem Lande an verschiedenen Orten Wandmalereien ausgeführt, wovon noch Reste in der Kirche zu Vacile vorhanden sein sollen[4]. 1504 schließt der Maler eine Ehe mit Anastasia, Tochter des Meisters Stefano von Belluno. Sein Wohnsitz blieb aber Pordenone, bis er sich 1535 in Venedig niederläßt. Sicheren Anhalt für Beurtheilung des Malers bekommen wir erst durch die Fresken in der Kapelle S. Salvatore auf Schloß Colalto bei Conegliano. Hier hatte ein bedeutender Maler giottesker Richtung einen Cyklus noch gut conservirter Wandbilder zur Darstellung gebracht, welche neben den Arbeiten Altichiero's und d' Avanzo's zu den besten Denkmälern jener Epoche in Oberitalien gehören. Pordenone sollte diesen Cyklus vollenden. Er begann an der Nordwand mit einer Anbetung der Könige, welche, wie bei Gentile, viel Festgepränge und weltliche Stimmung darbietet. Es kommt dann die Flucht nach Aegypten; im Chor ein Jüngstes Gericht, ohne rechte Disposition; an der linken Chorwand die Schwestern des Lazarus vor Christus, wohl das beste jener Bilder; darunter die Todtenerweckung, mit geschmacklosen Einzelheiten belastet. Obwohl an Talent dem Pellegrino überlegen, steht er ihm doch an innerem Gehalt nach. Besser die Darstellungen an der rechten Chorwand, besonders die Heimsuchung, so daß man glauben möchte, Pordenone

[1] Abbild. bei Lübke, Italien. Malerei II, 589.

[2] A. a. O. S. 590. Vgl. dazu Kunstchronik, 1880, S. 542 f.

[3] Vasari V, 103 ss. Crowe und Cavalcaselle VI, 296 ff. Ridolfi I, 145 ss.

[4] Vgl. die Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 298 f.

sei durch die Unruhen im Friaul zeitweise vertrieben worden und habe erst 1513 diese Sachen zum Abschluß gebracht; jedenfalls bezeugen sie, daß der Maler inzwischen Venedig besucht und von Giorgione oder Palma gelernt hatte. Die folgenden Jahre hindurch war er an verschiedenen Orten des Friaul beschäftigt, so in Villanuova. 1515 malte er die noch im Dom zu Pordenone befindliche Altartafel, eines der besten Werke, von trefflicher Farbenstimmung, auch durch das Landschaftliche ausgezeichnet. 1516 entstand das Fresco der Madonna im Stadthause zu Udine, wo bravourmäßiges Spiel mit Verkürzungen trotz aller Anmuth in den Figuren doch das Gefühl verletzt. 1519 ist er in Treviso mit mythologischen Fresken in einem Palast beschäftigt, welche Tizian abzuschätzen hatte und lobend beurtheilte. Der bischöfliche Vikar Malchiostro gewann zugleich den Maler für seine Familienkapelle im Dom, welche mit Fresken decorirt wurde. Im Kuppelraum sehen wir die schwebende Gestalt Gott Vaters, von Engeln umgeben, in starker Verkürzung, eine etwas überladene Composition in der Art Correggio's. Das Hauptbild ist an der linken Wand eine große, etwas prahlerische Anbetung der Könige, mit der trivialen Figur eines von hinten gesehenen Knechtes, der schon auf der ähnlichen Composition in Colalto paradirt. Im Bogenfelde darüber die Heimsuchung, welche beide Frauen knieend zur Darstellung bringt. Im Monte di Pietà zu Treviso noch das Bild des todten Erlösers, ein Bravourstück. Lübke schreibt Pordenone auch den ‚Seesturm' in der Akademie von Venedig zu[1].

Bald darauf finden wir den Künstler in Mantua, wo er den Palazzo del Diavolo außen mit mythologischen Figuren verzierte, welche durch kühne Behandlung so viel Beifall ernteten, daß er 1520 einen Ruf nach Cremona erhielt, um die von einheimischen Malern entworfenen Fresken im Dom zum Abschluß zu bringen. Er malte hier in großen Breitbildern (anstatt, wie der Cyklus angelegt war, in Zweitheilung des Raumes über den Arkaden) das Urtheil des Pilatus, die Kreuztragung, eine leidenschaftlich bewegte Kreuzigung und endlich, 1522, die Kreuzabnahme. Die Motive sind hier recht überfüllt, unruhig, effectreich und voll unschöner athletischer Gestalten — eine vorlaute, weltliche Kunst ohne jede religiöse Würde und Zartheit des Empfindens, mit allen Kennzeichen des Ueberganges ins Barocke. Besser die thronende Jungfrau nebst Paulus und Dominicus, ein Tafelbild in der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffes.

In den Temperabildern, welche Pordenone für die Orgel von S. Maria zu Spilimberg ausführte, wie in den Fresken des dortigen Schlosses verliert sich die Auffassung des Künstlers immer mehr ins Gigantische, als ob Michelangelo es ihm angethan. 1528 kommt er dann nach Venedig und beginnt sogleich im Chor von S. Rocco zu malen. Vorhanden sind daselbst nur noch

[1] Lübke, Italien. Malerei II. 597. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 193) will den todten Christus im Monte di Pietà dem Trevisaner Domenico Caprioli zutheilen.

die großen Bilder der hll. Christophorus und Martin. Im folgenden Jahre ist er in seiner Heimat, geht dann nach Piacenza und entwirft in der Kirche der Madonna di Campagna gewisse Fresken, worin er sich etwas maßvoller, aber noch immer derb und unruhig präsentirt. 1535 ward ihm durch Vermittlung eines Gönners vom König Johann von Ungarn die erbliche Ritterwürde verliehen, und er führt nun den Namen Regillo. 1536 finden wir ihn in Venedig mit Aufträgen überhäuft; auch für den Dogenpalast wurde seine Hilfe in Anspruch genommen, und der schwerbeleidigte Tizian dadurch zur Erkenntniß seiner Pflicht gebracht. Es entstanden hier mehrere seiner besten Altartafeln, so die des hl. Rochus für S. Giovanni Elemosinario, und jene des hl. Lorenzo Giustiniani für die Madonna dell' Orto, jetzt in der Akademie. Geistige Tiefe wird man aber auch hier vermissen. Auf letzterem Bilde wirkt besonders die sich aufdrängende Herculesgestalt des hl. Johannes Baptist abstoßend. Pordenone starb 1538 in Ferrara, wo er für den Herzog Scenen aus der Odyssee als Vorlagen für Tapeten zu malen hatte.

Treviso und Brescia.

In Treviso ragt unter den älteren Malern Pier Maria Pennacchi hervor, den wir in einer Pietà des Berliner Museums als Eleven der Paduaner in seiner ganzen Herbigkeit beobachten können. Später mildert sich diese unter Bellini's Einfluß, wie eine mit dem gefälschten Monogramm Dürers versehene Pietà im Museo Correr zu Venedig darthut. Noch größere Fortschritte sieht man in der Tafel der Himmelfahrt Mariä, dem Dom zu Treviso angehörig. In dieser Schule bildet sich sein 1497 geborener Sohn Girolamo Pennacchi, der später in Venedig weitere Studien macht und sich namentlich dem Banne Giorgione's hingibt[1]. In der Kirche S. Maria della Salute schreibt man ihm ein Altarbild des hl. Rochus zu, mit Sebastian und Hieronymus, welches durch einen gewissen Formadel sich auszeichnet. Vasari berichtet, der Maler sei auch nach Genua berufen worden und habe im Palazzo Doria gearbeitet. 1532 geht er nach Trient, wo man im Treppenhause des Schlosses noch sein decorativ gemaltes Madonnenbild findet. Auch in Faenza und Bologna hat er Werke hinterlassen. In letzterer Stadt gerieth er aber unter den Bann raffaelischen Stils, der ihm besonders durch Innocenza da Imola vermittelt wurde. Wir erkennen dies besonders an dem großen signirten Altarbilde aus S. Domenico, welches in die Londoner Nationalgalerie wanderte. Vasari preist naturgemäß dieses Bild als das vorzüglichste des Malers. Später ist Girolamo wieder in Venedig; 1538 erhält er aber einen Ruf von Heinrich VIII. nach England, der ihn zu seinem Architekten, Ingenieur und auch zum Ritter machte. Bei der Belagerung von Boulogne, 1544, verlor er das Leben.

---

[1] Vasari V, 135 ss.

Unter dem von Vasari genannten Morto da Feltre verbirgt sich der Maler Pietro Luzzi. Seine Geburt fällt ins Jahr 1474[1]. Als Pinturicchio im Vatican arbeitete, soll er nach Rom gekommen sein und besonders nach der Antike gezeichnet, später in Florenz die Cartons Leonardo's und Michelangelo's studirt haben. Zurückgekehrt nach Venedig sei er von Giorgione verwendet worden.

In Brescia treffen wir hervorragendere Maler in der sich von den paduanischen Einflüssen mehr und mehr freimachenden Schule. Floriano Ferramola[2] nimmt noch eine Uebergangsstellung ein: die wenigen von ihm erhaltenen Werke, jene Fresken von 1514 in S. Maria zu Lovere und die Verkündigung am Carmine zu Brescia, lassen erkennen, wie er, von jenen Elementen ausgehend, sich allmählich zu freierer Auffassung erhebt. Durch Girolamo Romanino gerieth aber Ferramola sehr bald in Vergessenheit[3]. Ohne sich hervorragenden Meistern zu nähern, da ihm ernste und gediegene Kenntnisse der Anatomie wie geläuterte Anschauung mangeln, weiß er durch schmelzendes Colorit und leichten Vortrag zu bestechen, ja seine Altartafeln schließen sich, im feierlichen Aufbau wenigstens, der älteren Kunstform an. Er ist um 1485 in dem Flecken Romano geboren und mag durch einen der Friauler sich venezianische Technik angeeignet haben. 1510 wird er in Brescia zünftig und legt die erste größere Probe mit einem Altarbilde der Pietà in S. Lorenzo zu Brescia ab, welches später nach England gekommen ist. Wir erkennen hier die Vorliebe des Malers für plumpe, bäurische Gestalten, wie sie auch Pellegrino besitzt. Eine der besten Leistungen jener Zeit ist die stattliche, farbenprächtige Altartafel der thronenden Madonna, mit Franziskanerheiligen, die sich stark an venezianische Vorbilder anlehnt. Glänzendes Colorit muß aber die lockere Zeichnung und das unklare Gerüst der Körperform zudecken. Bald nach Vollendung des farbenprächtigen Werkes brach über jene unglückliche Stadt die Kriegsfurie der Franzosen herein: Gaston de Foix wüthete erbarmungslos und hätte alles vernichtet, wenn der edle Patricier Porcellaja nicht durch ernste Vorstellungen solches abgewandt hätte. Ferramola's Werkstatt war geplündert worden; Romanino, und wohl auch Moretto, flüchteten sich rechtzeitig; ersterer wandte sich nach Padua, das weniger gelitten hatte. Hier kehrte er bei den Benediktinern von S. Giustina ein und malte für sie das jetzt in der städtischen Sammlung aufbewahrte Marienbild, ein fleißig durchgearbeitetes Werk von größerem Wurf als alle

[1] Schon der Annalist Cambruzzi, im siebzehnten Jahrhundert, erklärte, der Pietro Luzzi Ridolfi's und der Morto da Feltre Vasari's seien dieselbe Person. Urkundlicher Beweis scheint allerdings nicht vorhanden, aber Luzzi ist in Feltre geboren und dort thätig gewesen. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 275, Note 67.

[2] Crowe und Cavalcaselle VI, 426. O. Rossi, Elogi storici di Bresciani illustri, Brescia 1620.

[3] Er lebte bis 1528.

bisherigen. Verblasene Formen sind auch hier vorhanden, zugleich macht sich aber bei den Heiligen bessere Charakteristik, ja ein Gefühl für Würde und Adel des Auftretens bemerklich. In Padua ist dann noch manches Bild von ihm erhalten. 1517 besuchte der Maler Cremona, und zwischen 1519 bis 1520 malte er im Chor des Domes vier Motive aus der Leidensgeschichte: das Urtheil des Pilatus; die Geißelung; Dornenkrönung; den Eccehomo, Bilder, deren ungleiche Auffassung und zum Theil grobe Realistik jedes höhere Interesse ausschließen muß. Nach Brescia zurückgekehrt, fand Romanino an dem inzwischen herangereiften Moretto einen Gefährten, der nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben ist. Allmählich wandelt sich nun der goldene Ton seiner Bilder in den silberigen der Brescianer. Aus jener Zeit stammen: die Madonna in der Sammlung Erizzo-Maffei zu Brescia, die Pietà im Berliner Museum, die Messe des hl. Apollonius, in S. Maria Calchera zu Brescia, und die für S. Alessandro (daselbst) gemalte Anbetung des Kindes, jetzt zu London in der Nationalgalerie. Seine Leistungen im Norden Italiens trugen dem Maler 1540 einen Ruf nach Trient ein, wo er in den Räumen des Schlosses thätig gewesen ist. Verona, das er auf seinem Wege nach Trient besuchte, hat Temperastücke von ihm in der Kirche S. Giorgio. Romanino wirkte noch lange für Brescia und auch für Modena. Sein Tod wird in das Jahr 1566 versetzt.

Moretto.

Viel anziehender als der tieferen Gehaltes in seinen Werken zumeist bare Romanino präsentirt sich die vornehme Gestalt des Alessandro Bonvicino, bekannt als Moretto da Brescia[1]. Man hat ihn als Schüler Tizians betrachtet, aber sein Lehrer war Ferramola; mag er auch als Zwanzigjähriger an dem Werke des großen Cadoriners für S. Nazzaro e Celso gelernt und 1544 sich in Venedig aufgehalten haben, ein Nachahmer Tizians ist er nicht gewesen, denn er bleibt stets Brescianer, was selbst der so wenig scharfsichtige A. F. Rio bemerkt hat[2]. Noch weniger kann bei ihm von directer Beeinflussung durch Palma Vecchio die Rede sein: Seine durch zartes, durchgehendes Silberlicht geklärten Farben stehen in scharfem Widerspruch zu dem Ambraton der Venezianer. Im Gegensatz zu seinem Landsmann, dem oberflächlichen Romanino, ist Moretto selten lässig, und die für Dorfkirchen bestimmten Bilder wurden mit derselben Aufmerksamkeit behandelt wie jene für die Stadt. Des Künstlers Werk beschränkt sich auf die Provinz Brescia: hier ist er fast ganz zu studiren. Der Anonymus des Morelli thut desselben nicht Erwähnung, ein Zeichen, daß Moretto in Venedig nicht geschätzt war.

[1] Fenaroli, Dizionario degli Artisti Bresciani, Brescia 1877. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 441 ff.

[2] Rio, Léonard de Vinci et son école p. 306.

Um 1498 in Brescia geboren[1], zählte der Künstler nur etwas über zwanzig Jahre, als er den Orgelschmuck für den Dom lieferte. Als frühestes, mit 1518 bezeichnetes Tafelbild nennt Morelli den unter Tizians Namen in der städtischen Galerie zu Bergamo aufbewahrten kreuztragenden Erlöser mit dem knieenden Stifter[2]. Sowohl hier als bei dem ‚Christus zwischen den hll. Hieronymus und Dorothea', in S. Maria Calchera zu Brescia, wie bei mehreren anderen Bildern finden wir noch nicht jene zarte Farbenstimmung, welche solchen vom Jahre 1521—1541 anhaftet. Zuletzt wird das Colorit trübe, das Incarnat ziegelroth, die Form schwammig. Was Moretto aber besonders schätzbar macht, ist die Pietät, mit der er an kirchlicher Tradition festhält, indem er der Altartafel noch einmal die mit wirklicher Größe des Stils gepaarte Würde verleiht. Milder, hoheitsvoller Ernst belebt seine heiligen Gestalten trotz ihres entwickelten Formlebens. Daß er in unberührter Originalität, fern von dem großen Strom der verweltlichten venezianischen Kunst, sich ausleben konnte, gibt seinen Bildern jenen Zauber individueller, aus der Seele geschöpfter Begeisterung und erquickender Frische des Gefühls. Schon in den Werken von 1521 für S. Giovanni in Brescia: Elias in der Wüste, die Mannalese, das heilige Abendmahl, die Evangelisten, macht sich ein Zug raffaelischer Grazie bemerklich, der weit über Romanino's Empfinden hinausgeht. Danach aber reift sein Stil zur Würde des Ausdrucks und zur Noblesse der Bewegung, des Faltenwurfs, wie wir das bei keinem anderen Maler in der Gruppe der Venezianer antreffen. So offenbart er sich in dem herrlichen Altarbilde der Krönung Mariä, von S. Nazzaro e Celso, mit den edelbewegten, ernsten Gestalten, dem vornehmen Christus, dem jugendschönen Michael, dem sinnenden heiligen Joseph, den ekstatischen hll. Franciscus und Nicolaus. Ein Strom echten Gefühles durchzieht diese schlicht, ohne Pomp aufgebaute Gruppe. Nicht minder gehaltvoll präsentirt sich die Verklärung der Jungfrau, der städtischen Galerie zu Brescia angehörig, oder die Himmelfahrt Mariä, im Dom, ein Bild voll religiöser Empfindung mit tiefem, harmonischem Colorit. Wie sehr überragt nicht Moretto in diesem Werke an Verständniß für die Weihe des Gegenstandes den pomphaften Tizian! Um dieselbe Zeit etwa entstand die thronende Jungfrau für S. Clemente, mit dem hl. Clemens in prächtigem Bischofsornat, dem ritterlichen S. Florian, Dominicus, Katharina und Magdalena. Diesen größeren Gemälden stellen sich drei kleinere der Sammlung Fenaroli in Brescia zur Seite: eine Madonna mit Kind; die Sibylle mit Spruchtafel; Magdalena in Profilstellung, mit Salbgefäß. Sanfte, friedvolle Haltung und zartes Empfinden spricht sich in diesen Werken aus. In S. Maria Calchera haben wir noch die vornehm angelegte Darstellung einer Magdalena zu bewundern, welche Christus die Füße wäscht; in S. Maria delle Grazie die in Primaauftrag

[1] Fenaroli l. c. p. 34—37, Doc. A. p. 265. [2] Bergamo Nr. 132.

gemalte Geburt Christi. Die Höhe seines Stils erreicht Moretto mit der ‚Glorie der hl. Margaretha', in S. Francesco, dem Jahre 1530 angehörend: die Heilige, von ernster, würdevoller Haltung, präsentirt sich zwischen Franciscus und Hieronymus. Derselben Zeit mögen entstammen: die Allegorie des Glaubens, in der Ermitage zu S. Petersburg, eine nur bis zum Knie sichtbare Gestalt mit Kelch und Kreuz, daneben ein Strauß Rosen und Jasmin, nebst der Inschrift: ‚Iustus ex fide vivit'; ferner die berühmte hl. Justina mit der Martyrerpalme, daneben der knieende Donator, jetzt im Belvedere zu Wien, eine jungfräuliche Gestalt von hohem Adel der Erscheinung, silberzartem Ton und schmelzender Farbenpracht. Naive Liebenswürdigkeit offenbarte Moretto dann in dem genrehaft aufgefaßten Votivbilde, welches er 1539 für S. Maria de' Miracoli ausführte: Maria sitzt, dem Beschauer im Profil sich darbietend, auf Marmorthron; vor ihr erscheint S. Nicolaus, von mehreren Knaben begleitet, deren einer die drei Kugeln, der andere den Bischofsstab trägt. Maria macht das liebliche Christkind, welches zu ihr aufblickt und ihre Wange streichelt, auf die untere Gruppe aufmerksam. Trotz der harmlosen Natürlichkeit jener Scene kommt doch tieferer Inhalt im Ausdruck des Ganzen zu Stande, ein Beweis, daß Moretto bessere Ziele im Auge hatte, als die Mehrzahl seiner Kunstgenossen in der üppigen Lagunenstadt. Vielleicht um dieselbe Zeit entstand ein anderes Votivbild, die ‚Erscheinung Mariä vor dem stummen Knaben in Paitone (bei Brescia)', welcher die Sprache zurückerhält, um seinen Landsleuten die Botschaft, daß eine grassirende Krankheit aufhören werde, bringen zu können. Es knüpft sich an dieses Bild die Legende, Maria sei auch Moretto erschienen, als dieser nach der bloßen Erzählung kein rechtes Bild zu Stande brachte, und der Taubstumme habe dann in jener Figur die ihm erschienene Jungfrau wieder erkannt[1]. Das edle, im großen Stil gemalte Bild befindet sich noch am Platz in derselben Votivkirche, welche die Paitonesen an jener Stelle errichteten: Maria erscheint gütig, mütterlich, ganz in weiße Gewänder gehüllt, fast von vorn sichtbar, die Hände auf der Brust kreuzend; vor ihr der schüchterne Knabe, einen Korb mit Maulbeeren tragend. Eine Wiederholung der Einzelgestalt Mariä, fast ganz dem Bilde in Paitone entsprechend und wohl von Moretto selbst, bewahrt das Museum in Dresden[2].

Großartig noch in Kühnheit der Behandlung und Schwung der Composition die ‚Glorie des hl. Antonius', in S. Maria delle Grazie zu Brescia, und das ernste Bild: Christus mit den Jüngern in Emmaus, wo aber schon Naturalismus in den Typen sich geltend macht.

---

[1] Die Legende ist an Ort und Stelle in Form eines kirchlichen Documentes niedergelegt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 468.

[2] Dresden, Galerie Nr. 254. Die Inschrift bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 469, Anm. 84.

Trefflich gezeichnet, aber von mehr äußerlicher Wirkung, ohne den keuschen Adel früherer Werke ist das 1541 vom Abte der Humiliaten in Verona gestiftete Votivbild, jetzt dem Berliner Museum einverleibt. In den Wolken die Gruppe Mariä und der hl. Elisabeth mit den beiden Kindern, aber letztere von recht unzarter Nacktheit; unten der Abt Arnoldi und sein Neffe, eine würdige Mönchsgestalt.

Wir wollen aus den späteren Werken des Meisters nur noch hervorheben: die Madonna mit den Kirchenvätern[1], im Städel'schen Museum zu Frankfurt; das schon weltlich-prächtige Gastmahl beim Pharisäer in S. Maria della Pietà zu Venedig; Christus an der Marterſäule in Neapel; die Madonna mit Hieronymus und Bartholomäus im Vatican.

Moretto gehört außerdem zu den ersten Meistern im Fache des Portraits, wie solche Werke im Pitti, im Palast Brignole zu Genua, in der Galerie zu Brescia und der Londoner Sammlung darthun. Der Künstler war bis in sein Alter thätig. Das letzte datirte Bild, die Beweinung Christi, bei Frizzoni in Bergamo, datirt von 1555. Gegen Ende dieses Jahres mag er gestorben sein.

Girolamo Savoldo.

Gleich Moretto ist auch Savoldo erst in später Epoche zur Anerkennung gelangt trotz allen Fleißes, wie sein Schüler Paolo Pino sagt[2], und trotz der Gunst, welche er beim letzten Sforza in Mailand genossen. Geboren in Brescia, aus guter Familie stammend, soll er den ersten Unterricht von Ferramola erhalten, sich dann aber in Venedig weiter ausgebildet haben. 1508 wird er in Florenz zünftig; sein Aufenthalt daselbst kann aber nicht lange gedauert haben. 1521 hält er sich in Venedig auf und wird von da nach Treviso berufen. Savoldo ist uns, obgleich Aretino auch seiner Frescotechnik rühmend gedenkt, nur aus Staffeleibildern bekannt. Als Colorist und besonders in der Landschaft zeigt er sich nicht unbedeutend, ja oft stimmungsvoll. Das Hauptwerk dieses originalen Künstlers finden wir in der Brera zu Mailand: die thronende Jungfrau in Gesellschaft der hll. Petrus, Paulus, Hieronymus und Dominicus. Auch die große prächtige Altartafel in S. Niccolò zu Treviso, Maria mit Heiligen, rührt von Savoldo her und bezeugt sein Anlehnen an Bellini's Vorbild[3]. Eigenthümliche Lichtwirkung zeigt sich in der ‚Verklärung Christi', den Uffizien in Florenz angehörig, und in der ‚Anbetung der Hirten', im Pitti, welche dort für Tizian gelten soll.

Savoldo producirt seine Lichteffecte mit Vorliebe bei Darstellungen aus der Kindheit Jesu, so auf den Bildern in Turin und zu Hampton Court.

[1] Abbild. bei Woltmann und Wörmann II, 780.

[2] Dialogo della pittura, Venezia 1548, fol. 5 s. Vgl. Vasari VI, 507. Crowe und Cavalcaselle VI, 483 ff. Lermolieff, Die Werke ꝛc. S. 449 ff.

[3] Federici, Memorie Trevigiane I, 131 s.

Das Berliner Museum[1] besitzt von diesem Künstler die Halbfigur der sogen. ‚Venezianerin', einer vom braunen Ueberwurf halbverhüllten Gestalt, welche früher als Magdalena bezeichnet wurde, und von der sich Wiederholungen beim Grafen Fenaroli und in der Casa Averoldi zu Brescia vorfanden[2].

Von untergeordneten brescianischen Malern ist Girolamo d'Antonio zu nennen, welcher 1490 zu Florenz in den Carmeliterorden trat und bis 1529 für sein Kloster thätig blieb. Von Vincenzo Foppa dem Jüngeren sind nur geringe und zweifelhafte Nachrichten auf uns gekommen.

In Lodi vertreten die älteren Piazza, Albertino und Martino, den Stil altmailändischer Kunst[3], wie ihre Bilder in den Kirchen des Ortes selbst und in Castiglione d'Adda beweisen. In Calisto Piazza dagegen finden wir den Uebergang zur Schule von Brescia. Frühzeitig war er aus dem leonardesken in das venezianische Element gekommen, Romanino nachstrebend, dessen incorrectes Zeichnen und oberflächliche Behandlung auch ihm anhaftet. Die Heimsuchung von 1521, in S. M. Calchera zu Brescia, mehr noch die aus dem Jahre 1529 stammende Geburt Christi, in S. Clemente daselbst, offenbaren einen Mischstil. Von der Wandlung zu Romanino hin legt das Marienbild in der Brera und die Enthauptung des Täufers in Wien Zeugniß ab. 1529 geht Calisto nach Lodi zurück und tritt in Geschäftsverbindung mit seinen Brüdern. Jener Zeit mag das viertheilige Altarbild im Dome daselbst entstammen, auch der Tod des Johannes, in der Incoronata, auch eine Anzahl von Tafelbildern derselben Kirche, sowie die Fresken in Erbano und Edolo[4], in denen der Familienstil der Piazza mit brescianischen Elementen sich vereinigt.

Verona.

Wir haben bereits unter den Quattrocentisten, deren Auffassung sie wesentlich auch formell vertreten, Maler wie Girolamo dai Libri, Liberale da Verona, Falconetto, Caroto, Morone, Cavazzola und Torbido besprochen, obgleich sie Zeitgenossen der großen Cinquecentisten gewesen sind. Cavazzola und Torbido gehören ja, wenigstens dem Stile nach, mehr zu den letzteren. Besonders bei ersterem spricht sich der veronesische Charakter am deutlichsten aus. Es seien nun noch einige Maler genannt, die von Anfang an mehr im Formleben des XVI. Jahrhunderts wurzeln. Domenico del Riccio, auch Brusasorci genannt[5], geboren 1494, war Schüler des Caroto. In seinen Altarbildern und Fresken zu Verona präsentirt er sich nicht von der günstigsten Seite, denn er ist mehr Decorations- und weltlicher Historienmaler,

[1] Berlin Nr. 307. [2] Ridolfi I, 355. [3] Vasari IV, 148, nota 1.
[4] Crowe und Cavalcaselle VI, 501.
[5] Nach Zani lebte er bis 1567. Den Namen Brusasorci erhielt er, weil sein Vater Jacopo ein Gift zur Vertilgung der Mäuse erfunden hatte.

wie seine Darstellung der ‚Cavalcata Papst Clemens' VII. und Karls V. zu Bologna', im Palazzo Ridolfi, darthut [1], in der sich die Vorschule des Paolo Veronese mit heiterer Färbung und gefälliger Disposition ankündigt. Sehr gelobt wurden gewisse Decorationen, welche einst die Fassade des Palazzo Murari am Ponte nuovo schmückten [2]. Der Künstler malte auch im Trienter Schloß, sowie eine Front in dem jetzt der Familie Salvetti gehörigen Palaste.

Geringer war Antonio Badile, welcher nur als Lehrer des weltbekannten Paolo Veronese zur Bedeutung gekommen ist.

Zweiter Abschnitt.

Deutschland.

Während in Italien Päpste, Cardinäle und Fürsten der bildenden Kunst großartige Probleme stellten und auch in den kleinsten Ländern das Mäcenat, wenigstens der Städte und Corporationen, monumentale Leistungen hervorrief, haben sich in jener Zeit, wo Fra Bartolommeo, Leonardo, Raffael und prachtliebende Venezianer der Malerei ihre letzte Vollendung gaben, für Deutschland die Verhältnisse nicht leichter und freudiger gestaltet, als vordem. Während in Italiens Sonnenglanz üppig die Blüten sich erschlossen, hielt der trübe germanische Himmel mit seinen spärlichen Lichtblicken das Gedeihen zurück, rangen nur wenige kräftige Pflanzen aus dem schweren Grunde sich empor. Maximilian, der letzte Ritter, besaß nicht die gefüllten Kassen italienischer Fürsten und Herren, Monumente seines Kunstsinnes zu hinterlassen: selbst das seinem Namen errichtete Grabmal in der Kirche zu Innsbruck blieb unvollendet, als er aus dieser Welt ging, und für den ‚Triumph' des Kaisers deutscher Nation konnte nur der Holzschnitt seine mangelhaften Reize entfalten; ja auch für diesen fehlten oft die nöthigen Mittel. Von den Fürsten des Reiches war es nur der Cardinal und Kurfürst Albrecht von Brandenburg, welcher in ein dem Stande etwa entsprechendes Verhältniß zur Kunst trat, ähnlich wie die Herren Italiens. Der deutsche Adel aber krankte an Geldnoth und moralischer Verwilderung, die ihn seine gierigen Augen auf den Besitz kirchlicher Pfründen heften ließ. Von höheren geistigen Interessen war unter der sogenannten Reformbewegung bei ihm sicher nicht die Rede. So blieb denn die deutsche Kunst auf das Bürgerthum und auf Corporationen angewiesen, in denen religiöse Bedürfnisse vorhanden waren, die ja vornehmlich in der Malerei ihren Ausdruck forderten. Aber auch hier fehlt den begüterten Städten, wie Nürnberg und Augsburg, jener große fürstliche

---

[1] G. B. da Persico, Descrizione di Verona.

[2] Vasari V, 379, nota 2; VI, 368. Die Casa Murari hieß früher: ‚Casa di Fiorio della Seta.'

Zug der Munificenz wie in Italien. Man rühmte sich wohl gelegentlich eines Malers, vergaß aber in deutscher Kleinbürgerlichkeit, daß das Talent Aufmunterung und ein größeres Feld der Bethätigung nöthig habe, zu wachsen und zu reifen. Dem Patricier fehlte es auch an Einsicht für den angeborenen Adel und die Würde der Kunst; ihm stand ein in der Selbstachtung kaum geübter, durch handwerklichen Betrieb gedemüthigter Meister gegenüber, der seine Leistungen kaum anders als nach Höhe der Bezahlung einzurichten gewohnt war. So blieben denn Votiv- und Andachtsbilder für Kirchen, Kapellen, Privathäuser, oder, in selteneren Fällen, decorative Malerei für öffentliche Gebäude der größeren Reichsstädte Hauptobject der deutschen Kunst. Im Schmuck des bürgerlichen Wohnhauses eiferten nur die ersten Patricier dem italienischen Stile nach; durchschnittlich war es eng, lichtarm, mehr für Entwicklung der Holzschnitzkunst an Getäfel und Möbelwerk passend, als für decorative Malerei. Nur wachsendes Interesse für das Portrait legt Zeugniß ab von dem Geiste der Renaissance, dem sprossenden Selbstbewußtsein deutschen Bürgerthums. Durch Stich und Holzschnitt wurden dann die Bedürfnisse des Volkes reichlich befriedigt; hier sprach sich freilich auch die bittere Satire, der Hohn auf die Verhältnisse, der Haß gegen die Kirche und ihre Mysterien oft in einer Weise aus, welche die Leidenschaften erregte und die Gährung der Zeit in immer weitere Schichten trug. Auch manches Talent verlor sich in dieser trüben Flut des Verderbens, um nie mehr emporzutauchen. Unter den deutschen Städten war Nürnberg durch Handel mit dem Auslande wohlhabend geworden und ein empfänglicher Boden für die neuere geistige Strömung in literarischer und künstlerischer Beziehung. Man hatte hier noch am ehesten Sinn für die feineren Genüsse des Lebens, allerdings auch besondere Empfänglichkeit für den antichristlichen Geist des Humanismus, der im Norden gefährlicher und zerstörender wirkte, als auf dem mit der Antike vertrauten Boden Italiens.

Die Formsprache der deutschen Malerei offenbart im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts hauptsächlich durch den Charakter der Architektur das Vorbild Italiens. Nur bei gewissen hervorragenden Künstlern tritt diese Einwirkung auch im Figürlichen zu Tage, nachdem sie in Venedig oder Mailand ihren Sinn für den Wohllaut des dortigen Formlebens geschärft. Dürer bleibt im Grunde seines Wesens deutsch auch nach dem zweiten Aufenthalt in Italien; nur zu Mantegna's schroffer Art fühlt er sich hingezogen, während Leonardo's Zeichnung, Farbenschmelz und technisches Vermögen ihm ebenso fern liegt, als das Colorit der Venezianer. Dies schließt nicht aus, daß in einzelnen Bildern, z. B. dem Gekreuzigten in Dresden, oder Christus unter den Schriftgelehrten, in der Sammlung Barberini zu Rom, Anklänge an Italien auftreten. In Augsburg steht Hans Holbein der Aeltere an der Wende der neuen Zeit, dessen Sebastiansaltar auch im Colorit sich auffallend der südlichen Kunstweise nähert, während Hans Burgkmair besonders die weltliche Seite der Renaissance betont. In Ulm stellt sich Martin

Schaffner zwar auf den Boden der neuen Kunst, versteht es aber, dem schlichten, milden Charakter der Ulmer Schule das italienische Element so glücklich zu vermählen, daß die Würde religiöser Darstellung erhalten bleibt, ja in seinen reifsten Bildern nicht ohne monumentale Größe uns entgegentritt. Hans Holbeins des Jüngeren vielseitiges Talent zeigt die Bestrebungen der deutschen Renaissance auf der Höhe der Entwicklung, aber mit rein weltlichen Zielen verkettet.

A. Albrecht Dürer.

Albrecht Dürers Geschlecht stammt aus Ungarn[1]. Als wandernder Goldschmied zog ‚Türer der Aeltere', wie er sich schrieb, 1455 in Nürnberg ein, fand bei Meister Holper Beschäftigung und heiratete nach zwölfjährigem Dienst als Geselle des Meisters Tochter, Barbara, die ihm nicht weniger als achtzehn Kinder schenkte, von denen aber nur drei zu höherem Alter gelangten. Sein Sohn Albrecht ward am 21. Mai 1471 geboren und erhielt zum Pathen den berühmten Drucker Anton Koburger. Wir dürfen uns nicht beklagen über Mangel an Nachrichten von Dürers Leben: eine von ihm selbst geschriebene Familienchronik, mehr als dreißig Briefe, ein genaues Tagebuch der niederländischen Reise spenden genügend Licht für die Hauptereignisse seines Lebens. Nur die Jugendgeschichte bleibt dunkel, wie bei fast allen Künstlern. Dürer erzählt ganz kurz in seiner Chronik, der Vater habe an ihm sonderlichen Gefallen gefunden und ihn fleißig in die Schule gehen lassen; als er lesen und schreiben gelernt, sei er zum Goldschmiedehandwerk gekommen, wo er ‚säuberlich' zu arbeiten vermocht, dann aber habe ihn die Lust zur Malerei gedrängt. Als er dies dem Vater mitgetheilt, sei er nicht recht zufrieden gewesen, der verlorenen Zeit halber, doch habe er ihn 1486 am

[1] Campe, Reliquien von A. Dürer, Nürnberg 1828. J. Heller, Das Leben und die Werke Dürers, II. Bd., Bamberg 1827. G. C. Nagler, Dürer und seine Kunst, München 1837. A. v. Eye, Leben und Wirken Dürers, Nördlingen 1869, 2. Aufl. 1893. M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1884. A. Springer, Dürers Entwicklungsgang, in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, II, 45 ff. Derf., Albrecht Dürer, Berlin 1892. L. Kaufmann, A. Dürer, Freiburg 1887. Ch. Ephrussi, A. Dürer et ses dessins, Paris 1882. Fr. Lippmann, Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen, I. Bd., Berlin 1883. Die Gemälde von Dürer und Wohlgemut in Reproductionen von S. Soldan; Text von Dr. Riehl, Nürnberg. Daf. auch die Ausgabe von Dürers Handzeichnungen. Dazu: Vischer, A. Dürer und die Grundlagen seiner Kunst, in den Studien zur Kunstgeschichte S. 156 ff. A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig 1860. Frizzoni im Archivio veneto 1878, I, 251; II, 5. Aufsätze von Sidny Colvin im Portfolio 1877, und Ch. Ephrussi in der Gazette des beaux arts. Dürers Briefe und Tagebücher sind von M. Thausing in den Eitelberger'schen Quellenschriften, Wien 1872, edirt worden. Ausgabe des Tagebuches der niederländischen Reise auch von F. Leitschuh, Leipzig 1884.

S. Andreastage in die Lehre gethan zu Michael Wohlgemut, selbigem drei Jahre zu dienen. Als er ausgedient, sei er vier Jahre außen geblieben, bis der Vater ihn wieder forderte. Es war dies 1494 nach Pfingsten.

Dürer der Aeltere und Wohlgemut bestimmten also die ersten Schritte des jungen Künstlers. Was dieser in der Werkstatt des letzteren gelernt, wieviel vom Meister oder dessen Gehilfen, von denen er ‚viel hatte leiden müssen', wer möchte das entscheiden? Dem alten Wohlgemut hat er stets ein freundliches Andenken bewahrt und ihn noch im hohen Alter gezeichnet; von früher Ausprägung eines individuellen Kunstcharakters konnte freilich im handwerklichen Betriebe nicht die Rede sein. Mehrere aus Dürers Jugend auf uns gekommene Zeichnungen, das Selbstportrait von 1484 in der Albertina, welches er als Dreizehnjähriger mit einer gewissen Schärfe der Beobachtung vor dem Spiegel fertigte; die Reitergruppe, jetzt im Münchener Cabinet; sein Brustbild auf einem Pergamentblatt; die Federzeichnung der Madonna, mit zwei Engeln, im Kupferstichcabinet zu Berlin; die drei Landsknechte ebendaselbst; der Reiterzug, jetzt in der Bremer Kunsthalle, bieten nur geringe Anhaltspunkte zur Beurtheilung individueller Anlage; einige sind auch nur Copien: so geht die Madonna mit den zwei Engeln auf ein älteres Vorbild zurück.

Dürers Wanderschaft anlangend, haben wir nicht völlige Sicherheit. Nach dem Elsaß zog ihn der Ruf Schongauers, den er aber nicht mehr am Leben traf; was bewog ihn nun den für deutsche Maler ungewohnten Pfad nach Italien zu suchen? Der noch unfertige junge Gesell aus Nürnberg, ohne rechte Kenntniß der Oelfarben, vermochte dort sicher nicht Brod und Ehre zu gewinnen! Einige Aeußerungen Dürers sprechen allerdings zu Gunsten der italienischen Reise, auch zeigt er sich seit der Heimkehr vertraut mit dortiger Cultur. Wahrscheinlich veranlaßten ihn der in Venedig so geförderte Buchdruck, welcher Holzschneider und Zeichner verlangte, und seine Beziehung zu Koburger, dort Erwerb zu suchen. Leicht mag er in Jacopo's de' Barbari Werkstatt für Holzschnitt und Kupferdruck Unterkunft gefunden haben[1]. Dieser Jakob Walch (der Wälsche) ist offenbar auch der erste gewesen, dem Albrecht Dürer Einblick in die Lehre von den rechten Proportionen verdankt. Außer diesem übte noch Mantegna Einfluß auf die Phantasie des jungen deutschen Malers, und zwar durch seine Stiche, von denen jener nicht bloß einige copirte, sondern deren Verkürzungen und heftige Gesten er auch in den folgenden Jahren nachahmte. Gewisse Wahlverwandtschaft bildete naturgemäß das Motiv von Albrecht Dürers Sympathie für den schroffen paduanischen Meister. Der Zauber italienischer Kunstformen berührte ihn nicht; weder Auge noch Hand gewannen von der Antike strengere Schulung. Was er von der fremden Culturwelt entlieh und aufzeichnete, waren Bautheile, Trachten, Thiere; dagegen erschloß

[1] Vgl. G. v. Térey, Albrecht Dürers venezianischer Aufenthalt, Straßb. 1894.

sich ihm der Sinn für die Landschaft. Während seiner Reise hatte er mehrere Ansichten von Städten gezeichnet, auch widmete er sich fernerhin dem Studium heimatlicher Umgebung. Mit größerer Klarheit über seine Ziele war der junge Maler von der Wanderschaft nach Nürnberg zurückgekehrt. Hier schloß er durch Vermittlung seines Vaters den Ehebund mit Agnes Frey, die ihm 200 Gulden Heiratsgut mitbrachte. Es war dies am Montag vor S. Margarethen 1494 [1].

Dürers Gattin hat lange bei der Nachwelt üblen Rufes genossen, den ihre Qualitäten als sorgsame, bürgerliche Hausfrau nicht verdienen. Der Meister spricht in den Briefen allerdings nicht viel von derselben, aber er erkennt ihre praktische Tüchtigkeit an, überläßt ihr vertrauensvoll die Leitung des Hauses und in seiner Abwesenheit auch die der Werkstatt. Sie besorgt den Verkauf der Kunstwaare und springt willig mit ihren Mitteln ein, wenn die Einnahmen schwächer werden. Dürer hat sie mehrmals portraitirt: das früheste Blatt ist die Federzeichnung in der Albertina; von 1504 stammt jenes in der Sammlung Blasius zu Braunschweig; dann hat er auf dem Rheinschiff bei Boppard und in Antwerpen, 1523, seine ‚Hausfrau conterfeit'. Geiz und Zanksucht sprechen nicht aus ihren ehrlichen, festen Zügen.

Nachdem Dürer sein Haus gegründet und die Werkstatt eingerichtet, begann er jene vielfache Thätigkeit als Maler, Holzschneider und Kupferstecher. Auf Märkten und Heiltumfahrten setzte er seine Producte ab. Zunächst sind es Andachtsbilder, dann auch zahlreiche Blätter, welche zur Unterhaltung des Volkes dienen, Landsknechte und Bauern, Liebespaare und Naturereignisse [2]. Der Künstler mochte in der Wahl jener Gegenstände oft von der Noth bestimmt werden, that aber auch, zumal bei früheren Sachen, dem malerischen Bedürfniß durch die Landschaft Genüge. Wenn er in den ältesten Holzschnitten gern Scenen voll starker Affecte schildert und den Ausdruck ins Herbe steigert, so hat er dies Mantegna zu verdanken, dessen Blätter ihn anzogen. Insbesondere waren es antike Gegenstände, die seine Phantasie beschäftigten und für die er durch Umgang mit Pirkheimer, Konrad Celtes, Hartmann Schedel und andere Interesse gewonnen hatte. Als nun Jacopo de' Barbari in Nürnberg anlangte, kam auch noch künstlerischer Antrieb hinzu, und so sehen wir denn Dürer im ersten Jahrzehnt seines Wirkens im Dienste des Humanismus thätig. Da er aber antiker Kunstformen nicht mächtig ist, so bleiben seine derartigen Motive oft unverständlich, welche mehr an derbes Erzählen der Chroniken und Schwänke erinnern, als an classisches Alterthum, wie z. B. eines der größten Blätter aus Dürers Frühzeit (B. 73), das als ‚Eifersucht' bekannt geworden ist. Solche mythologisch-allegorische Scenen und bloße Marktwaare konnten dem Maler aber nicht Befriedigung schaffen;

[1] Mit dieser Nachricht schließt die Familienchronik für viele Jahre ab.

[2] R. v. Rettberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871.

dies vermochte nur die Bibel mit ihrer für Herz und Phantasie unergründlichen Tiefe und Fülle. Bald nach seiner Heimkehr reifte der Plan zur Bilderfolge aus der Apokalypse; 1498 war dieselbe, 15 stattliche Holzschnitte umfassend, im Druck vollendet. Mit dem großen Format lehnt er sich an in Italien beliebte Maße an, aber er überzeugte sich bald, daß der Erfolg der angewandten Mühe nicht entspreche. Pestilenz, Türkennoth und das Vorgefühl kommender göttlicher Strafen hatten das Volk schon seit langem für den Gegenstand disponirt; Dürer konnte also auf Verständniß für sein Werk rechnen. Ausgehend vom Text, suchte er denselben in greifbare Form zu kleiden, und verlieh jeder Scene, soweit es anging, das Gepräge persönlicher, malerischer Auffassung, den Linien Kraft, der Zeichnung Lebensfülle, indem er alle Mittel der Holzschnitttechnik ins Feld führte. Das berühmteste und bekannteste Blatt der ganzen Folge stellt die vier Reiter dar, welchen Macht gegeben wird, zu tödten: diese stürmen aus eintönigem Grunde hervor, welcher ihr überirdisches Wesen andeutet; großartig ist besonders die Charakteristik des Todes, welcher auf elendem, knochigem Roß doch sicher die Beute ereilt. Diese Vollstrecker göttlicher Strafe, apokalyptische Reiter und bewaffnete Engel, boten überhaupt zu dramatischer Auffassung am meisten Gelegenheit. Erst 27 Jahre war Dürer alt, als er diesen ernstesten aller Gedankenkreise zu überwältigen lernte, der seiner Anlage zur Phantastik entgegenkam. Er wandte sich nun der Passion zu, deren Motive ihn bis in die letzten Lebensjahre beschäftigten und denen er stets neue Züge abzugewinnen suchte. Dazu kommt das Marienleben, 20 Blätter umfassend, nachdem er zu jenen Holzschnitten von 1501—1504 noch drei neue hinzugefügt hatte. Welche Tonart hier vorherrscht, deuten insbesondere die drei Hauptblätter der Folge an: Geburt Mariä (B. 80), Flucht nach Aegypten (B. 89), und die Rast daselbst (B. 90). Vermieden sind die Passionsscenen bis auf den Abschied Christi von seiner Mutter (B. 92). Kleinbürgerliches, beschränktes Leben spricht sich besonders in der Geburt Mariä aus; in der Flucht nach Aegypten hat Dürer sein Vorbild, Schongauer, durch das Landschaftliche übertroffen; in der ‚Rast' aber entfaltet er genrehaftes, humorvolles Erzählen: Joseph hat sein Handwerk wieder aufgenommen und ist mit Herstellung eines Troges beschäftigt, wobei Engelknaben eifrig mitwirken, indes größere der den Faden spinnenden Jungfrau andächtig zuschauen. Das Ganze ist behagliche Schilderung deutschen Kleinlebens ohne jeden höheren Anspruch. Hier tritt der Unterschied zwischen romanischem und deutschem Naturell recht entschieden zu Tage. Durch das Marienleben ward Dürers Name zuerst über die Grenzen der Heimat bekannt, denn was er als Maler leistete, steht an Zahl und Bedeutung gegen die Holzschnitte und Stiche zurück. Mit Vorliebe hat er in früheren Jahren Leim- oder Wasserfarben gebraucht, indem ihm die Wirkung der Oelfarbe lange unerreichbar schien: So ist das Selbstportrait von 1493, das Bildniß Friedrichs des Weisen im Berliner Museum, sowie der noch

in den neunziger Jahren entstandene Dresdener Altar mit Leimfarben gemalt. Letzterer zeigt als Hauptstück Maria mit dem schlafenden Christkinde, dem ein winziger Engel die Fliegen abhält. Im Mittelgrunde sieht man Engel das Zimmer reinigen, links durch die geöffnete Thür Joseph in der Werkstätte, auf den Flügeln die hll. Antonius und Sebastian. Dieser Altar hat den Vorzug, des Künstlers eigenhändige Arbeit zu sein, was man von anderen frühen Werken nicht behaupten kann. Sinn für Häuslichkeit, wie er im Marienleben sich kundthut, macht sich auch hier bemerklich. Das schlafende, von der Mutter angebetete Christkind ist eine Erinnerung an Venedig.

Für den Entwicklungsgang Dürers in der Malerei[1] lassen sich am ehesten die Bildnisse ansprechen, denn hier gilt die Voraussetzung persönlicher Bethätigung. Jenes in Florenz, angeblich des Künstlers Vater darstellend, trägt gefälschte Inschrift; das berühmte Selbstportrait in München aber wird mit dem Jahre 1500 zu früh angesetzt. Es bleiben immerhin noch mehrere übrig, so das des Oswald Krell, von 1499, in dem wir die Feinmalerei des Künstlers, sein Geschick in Wiedergabe der Haare, des Pelzes bewundern können.

Höhepunkt der Entwicklung bedeutet für ihn das Jahr 1504. In jener Zeit mag das größte Blatt, welches Dürer gestochen, der hl. Eustachius erschienen sein, in dem die Freude am Landschaftlichen noch einmal überwiegt, indes der Stich Weihnachten (B. 2) an die Stimmung im Marienleben anklingt. Das Blatt Adam und Eva (B. 1) aber weist auf neue Pfade hin, die der Künstler zu betreten sich anschickt. Wie sorgsam er hier alle Verhältnisse des Körperlichen berechnet, lassen die Skizzen in der Albertina erkennen. Bald nach der Apokalypse hatte Dürer die Holzschnittfolge der großen Passion angefangen; aber es fehlt hier doch am rechten Maß und feinerer Durchbildung. Nachdem er sieben Blätter zum Druck gebracht, hörte er auf, vielleicht weil der Holzschneider zu derb auftrat; 1504 arbeitete er wieder an der Passion und vollendete in kurzem zwölf große Zeichnungen. Von dem grünlichen Papier empfing jene in der Albertina erhaltene Folge den Namen der grünen Passion. In drei Farben hergestellt, besitzt sie einen mehr malerischen Charakter als die Holzschnitte, auch ist sie durchdachter, reifer und stimmungsvoller, in den Compositionen geschlossener. Dem Jahre 1504 gehört auch noch das Tafelbild ‚Anbetung der Könige', jetzt in der Tribuna zu Florenz, aus dem wir die dünnflüssige, in hellen Tönen sich bewegende Malweise Dürers erkennen.

Der Verkehr mit Humanisten mochte des Künstlers Sehnsucht nach Italien von neuem geweckt haben[2]. Pirkheimer lieh ihm die nöthigen Mittel; im

[1] Dürer besaß eine zu mangelhafte Ausbildung als Colorist, als daß er in den Gemälden je das zeichnerische Element hätte vergessen lassen; auch holte er später nicht ganz nach, was in der Jugend versäumt war. Der Geschmack in der Farbe hat zuweilen etwas Bäuerisches.

[2] Vasari gibt als Veranlassung den Rechtsstreit an, welchen Dürer gegen Marc-

Herbst 1504 machte er sich, beladen mit den Aufträgen seiner Freunde, auf den Weg. Mit ersterem unterhielt er Briefwechsel. Zunächst klagt er über dortige Maler, die seine Kunst tadeln, dann bessert sich die Stimmung, und er lobt den alten Bellini, der seine Feinmalerei bewunderte. Von sechs Täfelchen, die er mitgenommen, hat er fünf abgesetzt, und die Rosenkranzbruderschaft wünscht von ihm ein Altarbild, das er in sieben Monaten vollendet. Doge und Patriarch besuchen die Werkstatt; der Rath will ihn durch Jahrgehalt von 200 Ducaten an Venedig fesseln; auch die Maler sind überwunden. Das Rosenkranzbild kam später an Rudolf II. und, nach Auflösung der Prager Galerie, in ein dortiges Kloster. Arg mißhandelt, zuletzt vollständig übermalt, ist es jetzt nur noch ein Schatten gegen ehemals[1]. Verräth dasselbe Anklänge venezianischer Malerei, so offenbart das zierliche Werk ‚Christus unter den Schriftgelehrten', jetzt im Palast Barberini zu Rom, Erinnerung an Leonardo, welche jedoch das rein germanische Naturell Dürers nicht zu ändern vermocht hat. Größeren malerischen Werth als jene zudem schlecht erhaltene Tafel besitzt der ‚Christus am Kreuz' in Dresden, welcher ebenfalls in Venedig entstanden ist[2]. In keinem Bilde hat sich Dürer so der italienischen Kunst genähert wie hier. Jetzt, durch Leonardo's Vorbild angeregt, sucht er nach charaktervollen Typen und zieht auch die Physiognomik in den Kreis seiner Studien. Nach Bologna hatte er einen Ausflug gemacht, um Unterricht in der ‚Geheimperspectiv' zu nehmen, wahrscheinlich bei Luca Pacioli, dem Freunde Leonardo's. Wie im Grunde deutsch aber doch der Künstler geblieben, zeigt das Portrait von 1507 in der Wiener kaiserlichen Galerie. Im Frühling dieses Jahres war er heimgekehrt. Bestellungen flossen ihm nun reichlich zu, so daß in der nächsten Zeit die Malerei ihn ausschließlich beansprucht. Es entstand ‚Adam und Eva', jene Tafel im Pitti zu Florenz; für Friedrich den Weisen von Sachsen die ‚Marter der 10 000 persischen Christen'. Im Sommer 1507 bestellte Jakob Heller, der reiche Tuchhändler in Frankfurt, ein Altarwerk. Mit großer Zuversicht schritt Dürer zu dieser neuen Aufgabe, willens, hier seine ganze Kraft einzusetzen. Mehrmals hat er die Haupttafel untermalt, die besten Farben dazu gesucht und zuletzt das Ganze zweimal überarbeitet. Zwei Jahre dauerte es, bis das Werk vollendet war, dann aber lobte er selbst seinen Fleiß[3]; 500 Jahre, meinte er, würde

---

anton zu führen gedachte, da jener Blätter aus dem Marienleben nachgestochen hatte. Aus Dürers Briefen erfahren wir nichts darüber. Vgl. J. Neuwirth, Zur zweiten Reise Dürers nach Italien, in: Zeitschrift f. b. K. 1886, XXI, 87 ff.

[1] Vgl. J. Neuwirth, Dürers Rosenkranzfest, Prag und Leipzig 1884.

[2] Von in Venedig gemalten Portraits sind nur zwei nachweisbar und diese fast ganz verdorben, so das Brustbild eines jungen Mannes von 1506, im Palazzo Brignole zu Genua, und das eines gereiften Mannes in der kaiserl. Galerie zu Wien, Nr. 1531.

[3] Wir besitzen noch 18 Studien zu diesem Altar, die nach formaler Seite hin zu dem Besten gehören, was Dürer je geleistet hat. Vgl. dazu Ch. Ephrussi, Étude sur

die Tafel frisch und sauber bleiben. Diese Hoffnung bestätigte sich nicht: 100 Jahre blieb der Flügelaltar in der Familienkapelle, dann kam 1618 das Mittelstück in den Besitz des Herzogs von Bayern und ging 1678 beim Residenzbrande unter. Der Dominikanerkirche zu Frankfurt verblieben des Jobst Harrich unzuverlässige Copie und die Flügelbilder, welche, die Stifterportraits ausgenommen, Gesellenarbeit nicht verläugnen.

Motiv der Haupttafel bildet die Krönung Mariä, eine im Gegensatz zur ‚Marter der 10000 persischen Christen' einfache und übersichtliche Composition, in der venezianische Reminiscenzen nachklingen. Während Dürer noch mit jenem Altar sich beschäftigte, nahm er eine andere Tafel in Angriff, das Allerheiligenbild für die Kapelle des Altmännerhauses in Nürnberg, jetzt im Belvedere zu Wien[1]. In gleicher Zeit fertigte er auch die Entwürfe zu den Glasbildern im Chore, welche neuerdings aus den Fragmenten wieder hergestellt worden sind. Das Allerheiligenbild zeigt im Mittelpunkte Gott Vater mit Krone und Mantel, den Gekreuzigten haltend. Zu den Seiten stehen und knieen links weibliche Heilige, rechts alttestamentliche Gestalten in willkürlicher Anordnung, während unten sich Vertreter der Stände anreihen; dazu eine ausgedehnte Seelandschaft. Der Composition fehlt es an Uebersichtlichkeit; die Figuren drängen sich im kleinen Raume, und sonderbarerweise kamen weder Maria noch die Apostel, wie es sich gebührt, in den Vordergrund. Im Rahmenbilde ist mit knappen Zügen das Weltgericht dargestellt.

Die nächsten Jahre lassen Dürers Stecherkunst abermals zur Geltung kommen, wie er dies in dem Briefe an Heller in Frankfurt angedeutet hatte. Ein Madonnenbild mit lebensgroßen Gestalten, jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien, ist das einzige nennenswerthe Gemälde jener Zeit. 1509 bis 1515 entwickelt der Meister staunenswerthe Productionskraft auf dem Gebiete des Kupferstiches und Holzschnittes. Das Marienleben und die Passion brachte er jetzt zum Abschluß, entwarf zu jeder Folge ein Titelblatt, gab einen knappen Text und dem Ganzen die Buchform. In diesem Zustande wurden sie 1511 gedruckt. Zugleich erfaßte ihn der Gedanke, die Leidensgeschichte neu zu componiren: 1511 erscheint die kleine Passion in Holzschnitt (37 Blätter), im Jahre darauf dieselbe in Kupferstich (15 Blätter). Erstere dachte sich der Künstler als Volksbuch, und in der That wurde sie rasch verbreitet, auch öfters copirt; feinere Züge, mehr individuelles künstlerisches Gepräge enthält die Kupferstichfolge. Wunderbar zog Leiden und Sterben des Erlösers die Phantasie des Malers an, denn nachdem er viermal dasselbe zum Ausdruck gebracht, kommt er noch in späteren Jahren auf den Plan einer größeren Folge zurück, ja es scheint, daß er die Leidensgeschichte

le Triptyque d'Albert Durer, dit le Tableau d'autel de Heller, Paris 1876. Thausing in: Zeitschrift f. b. K. XIII, 283. 286. Ephrussi daselbst XIII, 63. 339.

[1] Wien Nr. 1527. Der Originalrahmen, zu welchem Dürer die Zeichnung gefertigt, blieb in Nürnberg und gehört jetzt dem German. Museum.

als Hauptaufgabe seines Lebens ansah. Auch das Bild des Erlösers auf dem Schweißtuch beschäftigte ihn[1], so auf den Blättern von 1510 (B. 64), 1513 (B. 25), 1516 (B. 26).

Von der Idealität und Regelmäßigkeit italienischer Christusköpfe muß man natürlich in jenen Passionsdarstellungen ganz absehen, da es dem Künstler mehr um Charakteristik des Schmerzes zu thun ist. Ueberhaupt liegt es nicht in seiner Natur, mit Bewußtsein das Schöne vom Häßlichen zu trennen, selbst nicht physische und moralische Häßlichkeit. Auch nach der Proportionslehre bleibt die seltsame, ihm vertraute, mit ihm verwachsene Menschengestalt. Mit einem steten Gemisch von Bewunderung und unangenehmer Empfindung betrachten wir deshalb seine Werke, in denen lebenskräftige Phantasie mit Unbehilflichkeit, Zartheit mit Roheit der Empfindung Hand in Hand gehen. Außer der Passion war es noch das Marienleben, zu dem Dürers persönliches Gefühl stärker hindrängte; aber von den sechs Madonnenbildern, die er gemalt, ist keine Darstellung volksthümlich geworden, vielleicht weil er hier weniger klar in der Auffassung sich gezeigt hat. Italienische Motive haben ihm vorgeschwebt, und augenscheinlich befindet er sich öfter im Zweifel, ob er ein Andachts- oder ein Genrebild componiren soll.

Die Marienbilder sind entweder Darstellungen der Jungfrau mit dem Kinde, oder der heiligen Familie, sowie der Immaculata und Himmelskönigin. Seit dem frühen Stich der ‚Jungfrau auf der Mondsichel' hat er bis 1516 den Gegenstand behandelt, und man erkennt darin zunehmende Breite der Auffassung, an der Madonna wachsende Fülle des Körperlichen. Schönheit wird man auch hier vergebens suchen: Die Madonnenköpfe sind rund, fleischig, die Nase ist stumpf, das Kinn sehr markirt, die Hände sind groß und schwerfällig. Zu den gehaltvollsten Stichen wird man die ‚Madonna mit der Birne' (B. 41) rechnen, wo das segnende Christuskind ernsten Ausdruck mit recht natürlicher Haltung verbindet. Die ‚Madonna an der Mauer' (B. 40), von 1514, ist dagegen ein trübes Blatt, das Kind recht armselig, Maria ältlich, matronenhaft, von schweren Körperformen. Die besten Darstellungen der heiligen Familie gehören in die Jahre 1511—1514. Sehr stattlich und nicht ohne Formschönheit ist die colorirte Zeichnung von 1509, im Museum zu Basel: In einer Renaissancehalle sitzt Maria mit dem entblößten Kinde auf dem Schoß, das sich mit einem Vogel unterhält; davor spielende Engelknaben. Maria ist etwas breit von Angesicht, aber ernst und nicht unedel; mit entschiedener Verachtung aber wird der hl. Joseph behandelt, der im Mittelgrunde, der Scene halb den Rücken kehrend, vor einem mächtigen Bierkruge am Tische eingeschlafen ist! Dürers Phantasie konnte sich diesen Heiligen ohne solche echt deutsche Qualitäten nicht vorstellen. Die Zeichnung der

[1] Der große Holzstock mit dem Haupte Christi ist nicht zu Dürers Lebzeiten ausgeführt worden.

heiligen Sippe im Germanischen Museum zu Nürnberg überrascht durch streng einheitlichen Aufbau der Gruppe [1].

Unruhe und das Gefühl kommender Umwälzung hatten mit bangen Ahnungen damals alle gläubigen Herzen erfüllt; schroffe Gegensätze traten immer mehr hervor: ein wüstes Jagen nach Lebensgenuß neben hastigem Suchen nach Rettung. Auch Dürer trug diese Bangigkeit in der Seele. Ein Traumgesicht, worin er große Wasser vom Himmel fallen und das Land ertränken sah, hat er selbst in einer Zeichnung geschildert [2].

Den kräftigsten Ausdruck fand jene Stimmung der Zeit in den Todesbildern. So entstand 1513 der berühmte Kupferstich: Ritter, Tod und Teufel. In einer Waldschlucht reitet furchtlos mit offenem Visir, in ruhiger Haltung, auf kräftigem Schlachtroß ein Gewappneter. Ihm hat sich auf dürrem Gaul der Tod als Begleiter gesellt, während ein Ungethüm, mit Schweinskopf und Bocksfüßen, ihm nachkommt. Im Hintergrunde eine Ritterburg. Dürer selbst nannte jenes Blatt ‚den Reiter'; später empfing es mit mancherlei Deutung andere Namen: Verherrlichung Sickingens, des Reformationsgedankens, des Liedes ‚Eine feste Burg' ꝛc. Allein richtig dürfte die Bezeichnung sein: ‚der christliche Ritter', und zwar im Sinne des Mittelalters. 1515 erschien des Erasmus Handbüchlein ‚Enchiridion militis christiani', dessen Regeln ja nichts Neues zu bedeuten hatten und Dürer im Wesen bekannt sein mochten. Der christliche Ritter hat auf dem schweren Pfade der Tugend mit den drei Feinden: Welt, Fleisch und Teufel zu kämpfen; auch lauert ihm überall der Tod auf; im Vertrauen auf höhere Kraft soll er stets dawider gerüstet sein.

Dürers phantastischer Richtung gehören auch der ‚hl. Hieronymus' und die ‚Melancholie' an. Ersteres Blatt zeigt uns im Hintergrunde eines perspectivisch sich verkürzenden deutschen Bürgerzimmers die unansehnliche Gestalt des Kirchenvaters schreibend; im Vordergrunde der Löwe, daneben ein Hund. Hausgerät prangt an den Wänden, von der Decke hängt ein gewaltiger Kürbis. Das Ganze ist nur friedliches Stillleben.

Die Melancholie, als heroische geflügelte Frau gedacht, sitzt träumend vor einem Pfeiler, den Zirkel in der Rechten. Ihr zur Seite ein Mühlstein, auf dem ein zeichnender Knabe sitzt. Allerlei Gerät, auf verschiedene Wissenschaften deutend, füllt den Raum.

Den Zusammenhang beider Blätter findet man durch des Erasmus Schrift: Lob der Thorheit. Sie spottet der Weisen und ihrer geheimen Künste, die stets Trauer und Unmuth zur Folge haben. Echte Weisheit bietet nur das verborgene Leben in Gott, die himmlische Wissenschaft. Hieronymus steht hier als Typus friedlichen, gottseligen Daseins dem unruhigen Drängen nach

[1] Vgl. die Abbildungen bei Springer, A. Dürer S. 90. 92, letztere farbig.
[2] Ambraser Sammlung zu Wien.

Erkenntniß, dem Jagen nach dem Stein der Weisen gegenüber. Die Form jenes Gedankens ist des Künstlers selbständiges Eigenthum. Noch in einem anderen Werke tritt dieser phantastische Zug ans Licht, obzwar in weniger ernster Form.

Seit 1512 war Dürer Kaiser Maximilian persönlich bekannt. Fürstliche Aufträge für Bilder hat er zwar nicht erhalten — die weder das unruhige Leben noch die unzureichenden Mittel des Kaisers erlaubten — aber er durfte helfen, einen Renaissancegedanken im billigeren Holzschnitt zu verwirklichen. Mit Hilfe der Gelehrten hatte Maximilian den Plan zum ‚Triumphe' festgestellt und auch Dürers Künstlerkraft für dieses in seiner Art stattlichste Werk sich gesichert[1]. Maximilian legte hierauf nicht geringen Werth, denn er versuchte den Maler von städtischen Steuern zu erledigen, und verlieh ihm, als der Rath nicht darauf einging, ein Einkommen von 100 Gulden rheinisch. Von den 135 Blättern des Triumphes kommen übrigens nur 24 auf Dürers Rechnung, und davon gehören mehrere der Werkstatt an. Sein besonderes Eigenthum sind jene durch künstliche Mittel bewegten Gerüste mit Kriegs- und Hofscenen, wo Nürnbergs Ruhm in mechanischer Arbeit sich geltend machte. Beim Entwurf des überladenen Triumphbogens war Dürers Intention durch Mitwirkung des gelehrten Stabius gebunden.

Die erfinderische Kraft Dürers ergeht sich besonders in den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers[2], an denen er wie sein Bruder Hans den größten Antheil besitzt, denn von ihnen sind 66 Blätter illustrirt worden. Die Ausführung geschah mit der Feder in farbigen Tinten; auf Auswahl der Motive hat der Kaiser, oder dessen Rathgeber Konrad Peutinger mehrfachen Einfluß geübt; aber überall zieht das phantastische Wesen Dürers seine Spuren, indem er den Vorgang mit dem reichsten Naturleben zu verknüpfen sucht.

In jener Zeit, wo sich Dürer von der Malerei auf das seiner Natur conformere Gebiet des Stiches und farbigen Entwurfes zurückzog, wo seine Phantasie üppige Blüten zeitigte, traten auch wissenschaftliche Arbeiten in den Vordergrund. Verzögert wurde der Abschluß jener Forschungen durch die darauf verwandte mühevolle Arbeitsweise des Künstlers. Erst nach seiner Heimkehr aus Antwerpen (1523) dachte er an die Drucklegung der Proportionslehre, indem er Pirkheimer bat, die Widmung anzunehmen; in den folgenden Jahren erschienen ‚Unterweisung der Messung' und ‚Unterricht zur Befestigung

---

[1] Fr. Schestag, Kaiser Maximilians Triumph, im Wiener Jahrbuch I (1883), 154.

[2] 1514 von dem Augsburger Drucker Hans Schönsperger auf Pergament hergestellt, von den beiden Dürer (H. D.), Cranach, Hans Baldung Grün, Burgkmair, Altdorfer und dem unbekannten M. A. illustrirt. Ein Theil des Originals in der Münchener Bibliothek, das fehlende Stück in der zu Besançon; andere in Wien und im Britisch Museum. Die Randzeichnungen wurden zuerst von Strixner, München 1808, veröffentlicht, dann wiederholt; 1850 von F. X. Stöger in München, zuletzt 1882.

der Städte, Schlösser und Flecken'; aber schon 1512 und 1513 mag er, wie aus Fragmenten hervorgeht, den literarischen Stoff wohl verdaut haben. Was wir an Drucken besitzen, sind übrigens nur Theile des von ihm beabsichtigten größeren Werkes einer vollständigen Kunsttheorie. Bei Lebzeiten hatte er von der Proportionslehre nur das erste Buch corrigirt, das andere wurde von seinen Freunden später dem Druck übergeben. Dürers allgemeines Bekenntniß ist nun kein anderes als jenes, das er in den Stichen des hl. Hieronymus und der Melancholie niedergelegt hat: Es ist unserer Natur eigen, nach Erkenntniß aller Dinge zu streben, dessen der Mensch niemals satt wird. Unser blödes Gemüth aber gelangt auf Erden nicht zu vollkommener Weisheit. Ganz ausgeschlossen von ihr sind wir aber nicht, wenn wir nur im rechten Erkennen der Dinge uns üben. Bitter empfand er den ‚Mangel der rechten Kunst', wie sie die Italiener besitzen, und Pirkheimer bittet er in der Vorrede zu den Proportionen, jene recht zu loben. Trotzdem hat Dürer auch in der neueren Richtung seine originale Natur zu conserviren verstanden.

Seit der venezianischen Reise verlebte er ruhige Tage in Nürnberg, nur durch einen Besuch in Augsburg, 1518, unterbrochen, um mit dem Kaiser zusammenzutreffen, den er auch mit Kohle zeichnete[1], wonach das gemalte Portrait[2] und zwei Holzschnitte entstanden. Albrecht von Brandenburg saß ihm gleichfalls zum Portrait[3]. So schien sich Dürers äußere Lage verbessern zu wollen; aber schon im folgenden Jahre starb Maximilian, und die dem Künstler versprochene Summe von 200 Gulden aus der Nürnberger Steuer ging verloren. Vom neuen Kaiser dieses Jahrgehalt zu erbitten, entschloß sich Dürer zur Reise nach den Niederlanden, wo jener damals weilte. Noch andere Zwecke hafteten an diesem Plan, so gewiß der mächtige Trieb, sich in einer anderen Welt künstlerischen Lebens umzuschauen, neue Gesichtspunkte zu erobern für das eigene Schaffen und zwar ohne Einbuße nationaler Richtung. Italien lockte ihn nicht mehr. Außerdem knüpfte sich ein praktisches Ziel an jene Reise, der Vertrieb der ‚Kunstwaare', der Holzschnitte und Kupferstiche, was damals Sache des Producenten, nicht des buchhändlerischen Unternehmers war.

Am 12. Juli 1520 verließ Dürer Nürnberg in Begleitung seiner Frau und Magd nebst vieler Kunstwaare. Manche Förderung ward ihm auf der Reise durch deutsche Lande zu theil, und auch in Antwerpen fand er Gastfreundschaft; aber es drängte ihn, die Frage wegen des Jahrgeldes zu erledigen, und er ging nach Brüssel, wo der ihm befreundete Secretär Maximilians die Bittschrift aufsetzte, mit der er nach Aachen fuhr, um sie persönlich dem Kaiser zu übergeben. Nachdem er von Karl V. mit mancher Noth die Bestätigung von 100 Gulden jährlich erlangt, ging Dürer über Köln nach

[1] In der Albertina zu Wien. [2] Kaiserl. Galerie in Wien.
[3] Albertina. Die Federzeichnung diente zum Kupferstich (B. 102).

Antwerpen zurück, wo er bis zum Frühling 1521 verblieb. Nachdem er Brügge, Gent, Mecheln und Brüssel aufgesucht, tritt er über Aachen, Jülich, Köln die Rückfahrt an, reich zwar an Erfahrungen, aber mit dürftigem Gewinn aus seiner Kunstwaare. In dem Tagebuch jener Reise werden wir nicht nur über des Malers Erlebnisse, sondern auch über seine künstlerische Thätigkeit durch Notizen informirt, während die Blätter des nun aufgelösten Skizzenbuches Portraits, Architekturen, Landschaften, Thiere und anderes, was seine Phantasie beschäftigte, darbieten.

Dem Jahre 1521 entstammen zwei Portraits, das des Bernhard van Orley aus Brüssel und das eines älteren, unbekannten Mannes, letzteres in Madrid und vielleicht die Krone aller Dürer'schen Bildnisse, obgleich die harten, selbstsüchtigen Züge nur wenig anmuthen. Während der Reise hatte Dürer auch den Plan gefaßt, die Passion noch einmal (zum fünften Mal) zur Darstellung zu bringen und zwar im Holzschnitt; aber nur zu fünf Motiven haben sich die Skizzen erhalten. 1520 war in Brüssel das Portrait des Erasmus von Rotterdam in Kohle gezeichnet worden; 1526 erschien der bekannte Stich, und in demselben Jahre entstanden die gemalten Bildnisse des Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher, beide jetzt im Berliner Museum[1]. Namentlich letzteres genießt der lebensfrischen Auffassung des Greisenkopfes und wunderbaren Sorgfalt im Detail halber verdienten Rufes. Nach der flandrischen Reise hatte Dürer auch die Apostelbilder wieder aufgenommen, mit denen er 1514 begonnen. Aber die gestochenen Figuren treten zurück vor den auf zwei Holztafeln gemalten großen Aposteln, welche sein bestes Werk ausmachen. Er hatte es in einer Zuschrift dem Rathe von Nürnberg als Geschenk präsentirt, aber dieser beschloß, mit 112 Gulden rheinisch des Künstlers Arbeit zu belohnen[2]. In dem Begleitschreiben hatte Dürer versichert, auf jene Tafeln mehr Fleiß denn auf andere verwendet zu haben.

Es ist kaum zweifelhaft, daß in den vier Charaktergestalten die Temperamente verkörpert sind, wie es auch Neudörffer ausdrücklich angibt. Es lag dies völlig in der grübelnden Richtung des Malers und in dem jene Zeit beschäftigenden Ideenkreise. Danach würde Johannes den Melancholiker, Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choleriker, Marcus den Sanguiniker vorstellen. Aber zur monumentalen Größe fehlt jenen Gestalten doch die höhere Inspiration, das Typische, wie es Masaccio's, Leonardo's und Raffaels Apostelgestalten besitzen, deren Ursprung wir hinabverfolgen können bis zu Giotto und den Mosaiken von Rom, Ravenna, in denen die Tradition der Kirche fortlebt. Mit ihnen ist unsere Vorstellung der heiligen Geschichte verwachsen; ihre zeitlose, ideale Größe wird allen Jahrhunderten

[1] Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. VI (1885), 3, S. 101.

[2] Vgl. Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher ꝛc., Quellenschriften III, Wien 1872, S. 181.

verständlich bleiben. Dürers Apostel sind in ihrer knorrigen, deutschen Eigenart niemals Gemeingut der Welt geworden. Uebrigens dürften sie der malerischen Behandlung und rundlichen Modellirung nach nur als Früchte der niederländischen Reise verständlich sein. Die Gewandung hat nicht das Knitterige und Holzartige wie sonst, obgleich der weiße Mantel des Paulus, so breit er auch herabfällt, mit seinem bläulichen Schatten den steinartigen Charakter nicht verläugnet und immer an den Stoff erinnert, welchen der Maler über den Gliedermann wirft. Mann und Kleid sind nicht zusammengewachsen, schmiegen sich nicht leicht zusammen; dazu der sonderbare Blick des Apostels aus dem Winkel des Auges zum Beschauer hin. Jugendfrische wird man auch im Kopf des Johannes[1] nicht finden, und die derben Züge des Petrus und Marcus lassen von himmlischer Begeisterung, wie der feineren Charakteristik Leonardo's, Raffaels, oder selbst Peter Vischers kaum etwas verspüren. Wenn jene Gestalten lebten, würden wir uns vermuthlich nicht sehr zu ihnen hingezogen fühlen.

Unter den Tafeln befanden sich Unterschriften, in denen man eine Manifestation protestantischer Gesinnung erkennen will[2]. Heller und Eye[3] sehen sie nicht als gegen die Kirche gerichtet an; auch steht es nicht fest, ob die Inschriften nicht später erst von Neudörffer hinzugethan worden sind. Was Dürers Stellung zur Reformation betrifft, so können wir aus dem Tagebuch der niederländischen Reise entnehmen, daß er den Glauben seiner Väter übte, das Sacrament der Buße empfing, Reliquien verehrte; auch hatte er zuvor den Wallfahrtsort Vierzehnheiligen bei Bamberg aufgesucht[4]. Bemerkenswerth ist ferner, was er über den Tod seiner Eltern niederschrieb[5]; von der Mutter berichtet er: ‚Sie ist christlich verschieden, mit allen Sacramenten versehen, durch päpstliche Gewalt von Pein und Schuld absolvirt.' Allerdings stehen dem wieder die Aeußerungen über Luther im Tagebuch gegenüber[6]. Besondere Einsicht in die Tragweite der reformatorischen Bewegung wird man bei Dürer nicht voraussetzen können; übrigens dürfte man wohl aus der vertrauten Beziehung des Malers zu Pirkheimer den Schluß ziehen, daß er

---

[1] Rettberg (Nürnberger Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 117) findet darin Aehnlichkeit mit Melanchthon und — ein Spiel des Schicksals — mit Schiller! Wie natürlich und einfach erscheinen dagegen die Apostel des Peter Vischer am Grabmal des hl. Sebaldus in ihrer flüssigen und schmiegsamen Gewandung!

[2] Kurfürst Maximilian von Bayern ließ diese Unterschriften abnehmen (1627) und nach Nürnberg zurücksenden, wo sie an den Gärtner'schen Copien befestigt wurden. Die Originale jetzt in der Pinakothek zu München.

[3] Heller S. 202. Eye S. 427.

[4] Vgl. Tagebuch, Ausg. von Leitschuh S. 4.

[5] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher ꝛc. S. 137. Von seinem Vater berichtet Dürer (a. a. O. S. 74) ähnlich: ‚Er empfing auch die heiligen Sacramente und verschied christlich.'

[6] Ausg. von Leitschuh S. 82. Thausing S. 119 ff.

mit diesem seinem Freunde über die anfangs zustimmend aufgenommene Richtung Luthers später anderer Meinung geworden ist[1]. Dürers ältere Freunde: Jakob Muffel, Hieronymus Holzschuher, denen er Geschenke aus Flandern mitbrachte, standen außerdem fest zur katholischen Kirche. In seiner späteren Zeit hatte er beide portraitirt. Dazu kommt Pirkheimers nach Dürers Tode verfaßter Brief, worin es heißt[2]: ‚Ich bekenne, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch Albrecht seliger, denn wir hofften, der Mönch und Pfaffen Schalkheit sollte gebessert werden, aber wie man zusieht, hat sich die Sache so geärgert, daß die evangelischen Buben jene Buben fromm machen ꝛc.‘

Schon während der niederländischen Reise war Dürer von Krankheitsanfällen ‚wunderlicher Art‘ heimgesucht worden, die ihn abmagerten, so daß sein Tod, am 6. April 1528, nicht unerwartet kommen konnte. Pirkheimer berichtet, der fromme Albrecht sei ‚ganz christentlich und seliglich verstorben‘, eine Ausdrucksform, die noch heute vielfach von denen gebraucht wird, welche vor ihrem Tode die Sacramente der Kirche empfingen. Er wurde in der Familiengruft der Frey auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg beigesetzt. Pirkheimer, der den Freund tief beklagte, verfaßte die Inschrift des Grabes.

B. Dürers Nachfolger und Zeitgenossen in Nürnberg.

Durch die Holzschnitte und Kupferstiche verbreitete sich Dürers Einfluß über alle deutschen Lande. Zunächst blieben die Nürnberger Maler ihm in seiner Richtung am nächsten[3]; aber auch in Bayern und am Oberrhein fand mehrfacher Anschluß statt, weniger in Schwaben, da zu Augsburg die

---

[1] Vgl. dazu den Passus bei L. Kaufmann, Dürer S. 140 ff. Histor.-polit. Blätter, München 1875, S. 291 ff.; 1881, S. 718.

[2] An den Baumeister Joh. Tscherte in Wien. Pirkheimer identificirt hier ausdrücklich seine Ansicht mit jener Dürers, beide sind demnach von ihrer früheren Meinung zurückgekommen. Vgl. dazu Revue des Deux Mondes, 15. déc. 1881, p. 894: ‚(A. Dürer) souhaitait une réforme et rien de plus, une réforme nullement contraire à l'orthodoxie.‘ Waagen (Handbuch S. 198 f., Anm. 1) bemerkt über Dürer: ‚Auch in den Werken seiner späteren Jahre ist in Rücksicht der religiösen Auffassung keine wesentliche Veränderung wahrzunehmen, und dieses ist auch sehr begreiflich, denn die früheste Aeußerung, worin er sich allerdings mit großer Begeisterung über Luther ausspricht, fällt 1521 (Reliquien S. 127 ff.). In den letzten Jahren seines Lebens aber war er nach dem Zeugniß von Pirkheimer, sehr unzufrieden mit den Spaltungen und Mißbräuchen, welche damals infolge der Neuerungen ꝛc. herrschten (Campe S. 166 ff.). Die einzigen Bilder, in denen sich solcher Einfluß wahrnehmen läßt, sind die vier Apostel von 1526. Auch in diesen erhellt ein solcher mehr aus den Unterschriften als aus der Art der Auffassung.‘ Der Brief an Tscherte bei Springer, Dürer, S. 139 f.

[3] Vgl. dazu Neudörffers Nachrichten, in der Ausgabe von Lochner, Quellenschriften X, 1875. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 138 ff. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860. 1862.

Persönlichkeit des älteren Holbein und anderer fortwirkten. Im Norden gab es nur vereinzelte Bekenner der Dürer'schen Richtung; am wenigsten waren die durch Religionswirren in der Kunstpflege geschädigten östlichen Länder dafür disponirt, und am Niederrhein behielt das flämische Element die Oberhand.

Von Dürers Eleven in der Werkstatt ist sein Bruder Hans zu nennen, der jüngste der Geschwister, geboren 1490, der noch 1515 bei ihm war. Daß er an dem Hellerschen Altar mitgewirkt, scheint jetzt festzustehen, doch mag er nur Gesellenarbeit verrichtet haben, da ihm künstlerische Originalität mangelt. Mit Sicherheit ist er erst aus 22 Randzeichnungen des Gebetbuches Maximilians zu beurtheilen, welche zwar denselben Charakter an sich tragen wie die Albrechts, aber doch ein mehr dilettantenhaftes Wesen bekennen, was zumal bei den Versuchen heraustritt, es dem genialen Bruder an Schwung gleich zu thun. Von Tafelbildern hat man ihm die ‚H. D. 1518' bezeichnete heilige Sippe in der Galerie zu Pommersfelden zuerkannt[1]; auch weiß man, daß er 1529—1530 als polnischer Hofmaler in Krakau lebte, wo sich noch ein H. D. signirter ‚Hieronymus in Waldlandschaft' vorfindet[2], nur handwerksmäßig behandelt.

Zu Dürers Hausgenossen gehörte auch Hans Springinklee, der, wie Neudörffer berichtet, dort ‚im Reißen und Malen' berühmt ward. Es haben sich aber keine Bilder von ihm erhalten, sondern nur Holzschnitte. Hans Leonhard Schäufelin hat nicht mindere Thätigkeit für den Holzschnitt[3] entwickelt, doch besitzen wir von ihm auch zahlreiche Bilder. Geboren um 1480 in Nürnberg, trat er in Dürers neueröffnete Werkstatt als Gehilfe ein, wie aus der Mitwirkung am S. Victor-Altar glaublich wird. 1512 war er in Augsburg, 1515 in Nördlingen, woher seine Eltern stammten, und ist dort 1539 oder 1540 gestorben. Von 1508 datirt der Gekreuzigte im Germanischen Museum zu Nürnberg[4], ein ziemlich oberflächliches Werk; auch das heilige Abendmahl von 1511, in Berlin, erhebt sich nicht über genrehaftes Wesen. Seine besten Sachen sind zu Nördlingen entstanden, so das Wandbild im Rathssaal, welches in naiver Form die Geschichte der Judith erzählt. Dem Jahre 1516 entstammt die ‚Beweinung Christi', in der Nördlinger Sammlung des Stadthauses, und ‚Christus am Oelberg', in der Münchener Pinakothek. Diese Bilder werden von den Epitaphien der Anna und des Georg Brigels übertroffen: ‚Christus tröstet die weinenden Frauen', und die ‚Himmelfahrt Mariä', zumal letztere von großer, an den älteren Holbein gemahnender Kraft der Farbe. Das Ziegler'sche Altarwerk in der S. Georgskirche

[1] Waagen, Kunstwerke in Deutschland I, 127. Nach v. Eye (Dürer, 2. Aufl., S. 494) soll sich eine Anbetung der Könige von H. Dürer in der Nicolaikirche zu Zerbst befinden.

[2] Im Depot des Nationalmuseums (Tuchhaus).

[3] Seinen frühen Stil lernen wir am besten aus den Holzschnitten kennen, so aus denen des ‚beschlossen Gart des rosenkrantz marie', gedruckt 1505, und des ‚Speculum passionis', von 1507.

[4] Nürnberg Nr. 200.

zu Nördlingen dürfte wohl als Hauptleistung Schäufelins betrachtet werden. An Ort und Stelle befindet sich aber nur noch die Mitteltafel mit der Beweinung Christi; von den Seitenstücken, jetzt im Stadthause daselbst, sind die Figuren der hl. Elisabeth und Barbara wohl das edelste, was der Maler hervorgebracht. Auf der Höhe der Schaffenskraft präsentirt sich derselbe auch noch in den zehn Tafeln der Münchener Pinakothek, mit Scenen aus dem Leben Christi und der Jungfrau in üppigen Landschaften.

Schäufelin tritt uns in manchen Bildern zwar nur in handwerksmäßiger Fertigkeit entgegen, dabei ungleich und auch manierirt, er bietet aber auch, wie das Ziegler'sche Altarwerk darthut, wohlgeordnete Compositionen und anmuthige Körper, während die Farbe sich manchmal zur Leuchtkraft des älteren Holbein zu erheben vermag. Zu den von ihm illustrirten Werken gehört der ‚Theuerdank Maximilians', für den er 118 Blätter lieferte. Starken Anschluß an Dürer bekunden die 35 Blätter des 1507 in Nürnberg gedruckten Passionswerkes. Als Illuminist präsentirt er sich am phantasiereichsten, so in dem für den Grafen von Oettingen gemalten Psalterium, welches jetzt dem Berliner Kupferstichcabinet[1] angehört.

Tiefer veranlagt als Schäufelin und strenger in der Selbstschulung war Hans Süß, genannt Hans von Kulmbach[2], ein anderer Eleve aus Dürers Werkstatt. Er ist um 1475 in jener Stadt der Grafschaft Baireuth geboren und mag die Lehrjahre bei Jacopo de' Barbari verbracht haben, der seit 1500 festen Wohnsitz in Nürnberg genommen hatte; später kam er zu Dürer, mit dem ihn enge Freundschaft verband. 1514 wanderte er nach Krakau, wo er zahlreiche Bilder ausführte, deren schmiegsame Formen italienischen Einfluß darthun. 1518 finden wir ihn wieder in Nürnberg, wo er gegen Ende 1522, also noch vor seinem Freunde Dürer stirbt[3]. Aus des Malers erster Nürnberger Periode stammen: die Anbetung der Könige, von 1511, in Berlin[4], und das Altarwerk von 1513 im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg. Ersteres ist eine recht lebendige, übersichtliche Composition mit schlanken Gestalten und flüssiger Gestensprache, hell und zart im Gesammtton, von dünnem Auftrag des Farbenkörpers. Wie bei Schäufelin sieht man auch hier viel glänzendes Metall und schillernde Seidenstoffe. Der Entwurf für den Tucher'schen Altar erinnert an venezianische Motive und geht auf Dürer zurück[5].

---

[1] Berlin Nr. 6.

[2] Ueber den Namen vgl. Woltmann, im Repert. III, 213. K. Kölitz, Hans Süß von Kulmbach und seine Werke, Leipzig 1891.

[3] Vgl. Lochner, Quellenschriften X, 134 ff. Repert. 1887, X, 338.

[4] Berlin Nr. 596 A.

[5] Schon Sandrart berichtet, daß Dürer die Zeichnung zu jenem Altar dem Meister Hans geliefert habe. Dieselbe befindet sich auch, mit Dürers Monogramm und 1511, im Berliner Cabinet.

Diesem Werke folgte die große Krönung Mariä mit den Bildnissen der Stifter, welche sich jetzt in Wien befindet. In Krakau sind noch 13 Tafeln von ihm vorhanden, davon vier in der S. Johanniskapelle zu S. Florian, mit Scenen aus dem Leben des Apostels: das heilige Abendmahl; Johannes, den vergifteten Kelch segnend; derselbe auf Patmos und im siedenden Oelkessel. ‚Johannes auf Patmos' möchte die beste jener Darstellungen ausmachen: der Apostel erscheint sitzend und die Offenbarung niederschreibend, indem er zur Jungfrau aufblickt, welche oben mit dem Kinde in Strahlenglorie, von Engeln umkränzt, sichtbar wird. Das von hier ausgehende Licht überflutet die Landschaft mit dem Wasserfall, ein wahrhaft poetisch empfundenes Motiv. Auch das Bild: ‚Tod des hl. Johannes', jetzt in der städtischen Galerie zu Krakau, erfreut durch poetische Auffassung. Wir sehen hier den Apostel knieend vor einem Altar und dem Beschauer sich zuwendend, neben ihm je einen Ministranten, während der Vordergrund mit andächtigen Betern gefüllt[1] ist. In der Sacristei der Marienkirche findet sich ein Cyklus von acht Bildern aus der Legende der hl. Katharina von Alexandrien, laut Inschrift 1514 und 1515 entstanden, und zwar als zu einem größeren Altarwerk gehörig, welche sich durch religiöses Empfinden auszeichnen. Gewisse Lichteffecte in der recht stattlichen Naturscenerie erhöhen die malerischen Reize des Gegenstandes. Aus dem flüssigen Contur und der Biegsamkeit der Gesten ersehen wir zweifellos das über Dürer hinausgehende Vorbild des Italieners Jacopo.

Die in München[2], Nürnberg[3] und Florenz[4] erhaltenen Werke des Hans von Kulmbach vermögen jenen in Krakau sich nicht gleichzustellen. Sie kommen an Härte des Formwesens Dürer näher, entbehren auch der leuchtenden Farbenpracht, wie sie jenen und der Berliner Tafel eigen ist. Bildnisse des Malers in den Sammlungen zu Schleißheim, Bamberg, Leipzig, und beim Consul Weber in Hamburg.

Wir haben hier nur der älteren Generation von Dürers Eleven und Gehilfen Erwähnung zu thun; das revolutionäre, in Denken und Thun zügellose Geschlecht der Penz und Beham beschäftigt uns nicht mehr.

Noch in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts pflegte man in Nürnberg die Miniaturkunst, blühten die ‚Illuministen'. Ihnen gehörten der als Eleve Dürers genannte Hans Springinklee, besonders aber die Meister der Familie Glockenton, vornehmlich der ältere, Georg, an, welcher 1515 gestorben ist und noch in mittelalterlicher Weise Psalter und Missalien mit Illustrationen auf Goldgrund versah, dann Albrecht und Nicolaus,

[1] Laut Inschrift von 1516. Vgl. dazu das polnisch geschriebene Werk von M. Sokolowsky, Hans Sues von Kulmbach, Krakau 1883. J. von Lepkowski in den Mittheil. der Centralcomm. IX (1864), 106.

[2] Pinakothek Nr. 254. 255. [3] German. Museum Nr. 193. 194.

[4] Uffizien Nr. 713. 724. 729. 740. 748.

der bis 1534 lebte und im Anschluß an Dürer seine Kunstformen modelte, ja zuweilen dessen Holzschnitte in Miniaturen umsetzte. 1524 lieferte er für den Kurfürsten Albrecht von Mainz ein stattliches Missale, das jetzt der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg angehört. Daselbst noch ein Psalter von 1531. In der Bibliothek zu Wolfenbüttel eine Heilige Schrift des Neuen Testamentes von 1524.

C. Matthias Grünewald. Hans Baldung Grün. Albrecht Altdorfer.

Auch nach dem Oberrhein ward Dürers künstlerische Auffassung durch Holzschnitte und Kupferstiche vermittelt; aber zugleich machte sich in jenen Gegenden auch ein davon abweichendes, originales Element geltend, welches vornehmlich auf coloristische Wirkung bedacht ist. An der Spitze dieser Richtung steht Matthias Grünewald, dessen Einfluß auf die deutsche Malerei der sogenannten Renaissance nicht zu unterschätzen ist. Von den persönlichen Verhältnissen desselben kam, wie schon Sandrart beklagte, nichts weiter ans Licht, als daß er hauptsächlich in Mainz sich aufgehalten und ein zurückgezogenes Leben geführt habe, auch daß er in der Ehe nicht glücklich gewesen. Sandrart meint, er habe bis um 1510 gelebt. Vermuthlich war des Künstlers Heimat Aschaffenburg; sein Geburtsjahr dürfte zwischen 1470—1480 und sein Tod nicht vor 1525 zu verlegen sein[1]. Neben Aschaffenburg war Mainz der Hauptort von Grünewalds Thätigkeit. Am schärfsten prägt sich seine Originalität in dem Altar der ehemaligen Präceptorei Isenheim aus[2], welcher sich jetzt im Museum zu Colmar befindet. Dieser bewegliche Schrein war S. Antonius dem Eremiten als Patron gewidmet, dessen Holzstatue sich im Centrum befand, und enthielt neben zwei feststehenden vier bewegliche Flügel, mit Malereien Grünewalds versehen. Bei geschlossenen äußeren Flügeln sah man die Kreuzigung, bei geöffneten Verkündigung und Auferstehung, an den geschlossenen inneren Flügeln die Geburt Christi; öffnete man diese, so zeigten sich neben der Statue des Eremiten dessen Versuchung und das Gespräch mit dem heiligen Einsiedler Paulus. Die feststehenden Flügel enthielten Antonius und Sebastian, die Staffel Grablegung Christi. Der Altar ist jetzt zerlegt. Was nun die Einzelgestalten des Sebastian und Antonius betrifft, so lassen sie einen gegen Schongauer stark vorgeschrittenen Realismus erkennen. Sebastian ist ein unschönes, hageres Modell mit sehnigem Körper und ordinärem Kopf. Zu dieser Trivialität der Form will das sorgfältig behandelte Steinpostament sich nicht schicken, welches eine statuarisch-

[1] Vgl. F. Niedermayer, Matth. Grünewald, im Repert. VII (1884), 134 ff. Woltmann, bei Dohme, 1. Abth., I. Bd., IX. X: Matthias Grünewald und Hans Baldung Grien.

[2] Dieser Altar wird schon im sechzehnten Jahrhundert als Werk Grünewalds bezeichnet.

idealisirende Auffassung verlangt. Auch die Figur des Antonius, sowie die Scene mit Paulus erheben sich nicht über das Gewöhnliche; noch trauriger zeigt sich das in der Kreuzigung, wo jedes höhere Moment unter der Wucht trostloser Leidenschaft, roher Naturkräfte erdrückt ist. In der Beweinung Christi herrscht gemäßigtere Stimmung, wenigstens bei der Auffassung Mariä. Die Tafel der Verkündigung läßt den Maler durch übertriebene Haltung der Jungfrau wieder das Gleichgewicht der Composition verlieren; trivial wirkt auch die Scene, wo Maria das mit dem Rosenkranz spielende Kind auf ihren Armen hält, während von oben Gott Vater mit Engelschaaren in das Bild hineinragt. Jedes Formadels und höherer Würde bar präsentirt sich besonders die Auferstehung, wo zugleich an Körperverrenkung (der Wächter) das Mögliche geleistet ist. Kurz, wir müssen bei Grünewald von allem absehen, was inneres Maß, Geschmack in Wahl der Typen anlangt und uns begnügen, die Sprache von Licht und Farbe allein zu vernehmen, welche den schroffen Charakter der Form noch öder und trostloser macht. Seine Bilder sind der Abglanz eines in sich zerrissenen, höherer Versöhnung baren Gemüthes. Nicht zu seinem Vortheil hat sich der Maler christlicher Tradition entäußert und Irrwege beschritten, wo nur noch die Laune gebietet; er erscheint so als Vorgänger der allerneuesten Kunst, welche glaubt, unter Auflösung aller inneren und äußeren Gesetze der Composition ihre Existenz zu sichern. Weitere Darstellungen Grünewalds sind: das Kreuzigungsbild[1] in der Kirche zu Tauberbischofsheim; die Beweinung Christi, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg — später als der Isenheimer Altar, übrigens von trostloser Oede der Stimmung. Etwas gehaltvoller die Heiligenfiguren in der Sammlung zu Frankfurt[2]. Mit dem Isenheimer Altar möchte die Versuchung des hl. Antonius, in Köln, der Entstehung nach zusammenfallen, obgleich sie viel roher ist als jener. Die Kreuzigung, von 1503, in der Schleißheimer Sammlung[3], kann man als frühes Werk des Malers wohl passiren lassen[4].

Im Anschluß hieran sei auch des Simon von Aschaffenburg gedacht[5], welcher als Hofmaler des Cardinals Albrecht vermuthlich identisch ist mit dem neben Grünewald für den Kurfürsten thätigen Künstler, den man Pseudo-Grünewald benannt hat. Vier Tafeln zu dem von ersterem gefertigten Mittelstück, jetzt in München, mit den hll. Lazarus, Martha, Chrysostomus und Magdalena, sowie auch der hl. Valentin in der Stiftskirche zu

---

[1] Jenes andere im Besitze des Herzogs von Bayern ist nur durch einen Stich von R. Sadeler erhalten. Vgl. die Abbild. im Repert. VII, 250.

[2] Frankfurt Nr. 308. 309. [3] Schleißheim Nr. 189.

[4] München Nr. 281. Neuerdings hat W. Schmidt auch die Münchener Tafel der hll. Erasmus und Mauritius für Grünewald in Anspruch genommen. Vgl. Repert. I, 414.

[5] Vgl. Niedermayer im Repert. VII, 253.

Aschaffenburg möchten ihm angehören. Dazu kommen sechs Flügelbilder im Schlosse jener Stadt und der große Altar in der Marktkirche zu Halle, ebenfalls von Albrecht gestiftet. Berührung mit dem phantastischen Grünewald zeigt sich nur an wenigen Punkten; im übrigen ist die Formsprache des Malers naturalistisch, kühn, aber auch nicht ohne edle Züge und wirkliche Größe. Die Haltung der Figuren bleibt gemessen, der Ausdruck ohne Verzerrung; schön die kräftige Figur der hl. Martha. Dieselben charakteristischen Formen begegnen uns auf der Darstellung der heiligen Sippe im Schlosse zu Aschaffenburg[1].

Grünewalds malerische Richtung tritt bei Hans Baldung, genannt Grün, abermals zu Tage. Derselbe ist im Dorfe Weyersheim am Thurm bei Straßburg zwischen 1475—1480 geboren und hat seine Lehrjahre vermuthlich in der Werkstatt eines dortigen Malers Schongauer'scher Richtung zugebracht. Später mag er bei Dürer gewesen sein, 1507 tritt er wieder in Straßburg auf und erwirbt zwei Jahre darauf das Bürgerrecht, nimmt die Schwester des Canonicus Herlin zur Frau und wandert 1511 nach Freiburg, wo er die Bilder zum Hochaltar des Domes entwirft. 1517 ist er dann in der Heimat, die er bis zu dem 1545 erfolgten Tode nur auf kurze Pausen verlassen zu haben scheint[2]. Dürer und Grünewald sind für ihn bestimmend geworden. Abgesehen von den frühen Arbeiten des Jahres 1496, jenen Tafeln der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden: Martyrium der hl. Ursula und Verklärung der hl. Maria von Aegypten, welche ganz überschmiert sind, treten uns erst in zwei Altären von 1507 gesicherte Werke des Malers entgegen. Der Dreikönigsaltar, jetzt in Berlin[3], verräth in der bestimmten Umrißzeichnung Dürers Vorbild; das Colorit ist hell, stark leuchtendes Grün vorwaltend, jener von dem Künstler bevorzugte Ton, nach dem er den Beinamen erhielt. Ebenso hell und bunt wirkt auch die von 1512 datirte Kreuzigung, ebenfalls im Berliner Museum. Anklänge an den Isenheimer Altar

[1] Hier an Jugendwerke des L. Cranach zu denken, wie z. B. Wörmann (Gesch. der Malerei II, 419), L. Scheibler und W. Schmidt (Schestags Repert. I, 411; Kunstchronik XV, 634), geht nicht an, da dieselben in die Jahre 1520—1530 gehören und Bilder Cranachs aus jener Zeit, welche ohnedem meist signirt sind, ganz anderen Charakter an sich tragen. Auch Schuchardt nimmt den Halle'schen Altar nicht für Cranach in Anspruch.

[2] Vgl. H. Schreiber, Geschichte der Stadt Freiburg III, 240 ff. Eisenmann, in Meyers Künstlerlexikon II, 613 ff. Woltmann, Kunst im Elsaß S. 278 ff. G. von Térey, Verzeichniß der Gemälde des H. Baldung, genannt Grien, Straßburg 1893. F. Rieffel, Studien zur Mainzer Galerie, im Repert. XV (1892), 290 ff.

[3] Berlin Nr. 603 A. Der Sebastiansaltar jetzt zu Wien in Privatbesitz (Frl. v. Przibram). Beide aus der Stadtkirche in Halle. Scheibler vermuthet, daß die Darstellung im Tempel des Städel'schen Museums zu Frankfurt (Nr. 299) das früheste der uns erhaltenen Bilder Hans Baldungs aus der Nürnberger Zeit bis 1507 sein möchte. Vgl. Rieffel a. a. O.

treten besonders in dem Hauptwerk Baldungs hervor, den Tafeln des Freiburger Münsters. Das Mittelstück, die Krönung der Jungfrau, wird bei geöffneten inneren Flügeln von den zwölf Aposteln begleitet; bei nur geöffneten Außentafeln erblickt man vier Scenen aus dem Leben Mariä: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Flucht nach Aegypten. Bei der Geburt sehen wir das Licht vom Kinde ausstrahlen, wie auf Correggio's heiliger Nacht. Im Gegensatz zu Grünewald versteht es jedoch Baldung, das coloristische Moment dem zeichnerischen dienstbar zu machen. Manches Barocke in Gesten und Formen wird zwar bemerklich, nicht aber die wilde Phantastik und barbarische Roheit Grünewalds. Dies zeigt sich besonders an der viel maßvolleren Kreuzigung auf der Rückseite des Altares: Die Gestalt Christi ist edler an Formen, milder im Ausdruck des Leidens. Dem Jahre 1512 gehören noch zwei Bilder desselben Gegenstandes an in Berlin und Basel. 1512 wird der Maler zur Illustrirung am Gebetbuch Kaiser Maximilians veranlaßt, wozu er acht Motive lieferte, von denen sechs erhalten sind. In der Kreuzigung und Beweinung hat er sich leider mehr nach dem Vorbild Grünewalds gerichtet[1]. Von 1516 stammt das Martyrium der hl. Dorothea in Prag[2] und die ‚Sündfluth' in der Galerie zu Bamberg. Dem folgenden Jahre gehören die beiden allegorischen Motive in der Basler Galerie, wo der Tod als Würger von Jugend und Schönheit auftritt. Effectvolle Beleuchtung, verbunden mit sauberster Technik, begegnet uns auf der ‚Geburt Christi' von 1520, für den Cardinal Albrecht gemalt, jetzt in Aschaffenburg[3], welcher die Ruhe auf der Flucht, jetzt in Wien, an Gehalt etwa gleichkommt. Die Darstellung des ‚Todes Mariä', von 1521, in S. Maria auf dem Capitol in Köln, läßt sehr breite und kühne Technik erkennen. In Berlin finden wir die Steinigung des hl. Stephanus, von 1522 datirt.

Als Bildnißmaler zeigt sich Hans Baldung etwas alterthümlich, aber nicht ohne Breite der Auffassung. Wir besitzen von ihm die Portraits des Markgrafen Christoph von Baden[4], des Markgrafen Bernhard III.[5], des Pfalzgrafen Philipp, alle von scharfer, zeichnender Formgebung. Frischer behandelt tritt uns das Bildniß eines jungen Mannes im Wiener Belvedere[6] vor Augen; das beste auf jenem Gebiete aber ist das Votivbild des Markgrafen Christoph von Baden. In der Mitte die hll. Anna, Maria und das Christkind, zu den Flanken die knieende Familie des Stifters[7].

Es sind von diesem Maler auch zahlreiche Entwürfe und Skizzen übrig, die sein Werk ergänzen helfen. Kupferstiche haben sich nur vier erhalten. Von Zeichnungen für den Holzschnitt sind über 150 auf uns gekommen,

---

[1] Im Fragment zu Besançon.
[2] Rudolphinum.
[3] Aschaffenburg, Schloß Nr. 264.
[4] Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 87.
[5] München, Pinakothek Nr. 287.
[6] Wien Nr. 1443.
[7] Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 88.

darunter technisch sehr vollendete Helldunkelblätter auf Tonpapier mit aufgesetzten Lichtern[1].

Den deutschen Coloristen schließt sich noch ein Maler an, in dessen Werken sich das Landschaftliche vornehmlich geltend macht.

Albrecht Altdorfer.

Nur annähernd vermögen wir das Geburtsjahr desselben als zwischen 1475—1480 zu bestimmen, da er 1505 in Regensburg das Bürgerrecht erhält und dazu ein Alter von 25 Jahren doch vorausgesetzt wird[2]. Sein Geburtsort ist unbekannt. In Regensburg kam er schnell empor, erwarb sich Grundbesitz und ward Mitglied des Rathes, in dem er beharrlich die Sache der Reformation förderte. 1538 ist sein Todesjahr. Er war zunächst ausübender Baumeister, was sich in den phantastischen und kleinlich durchgeführten Architekturen der Bilder ankündigt. Strenge Zucht und Selbstschulung darf man darin überhaupt nicht suchen: oft erscheinen sie dilettantisch und launenhaft entworfen. Die ersten derselben gehören dem Jahre 1507 an; es sind dies S. Franciscus und Hieronymus, beide in Landschaft[3], eine Geburt Christi[4], und die Landschaft mit mythologischer Staffage[5]. Der ‚Kampf des hl. Georg mit dem Drachen', ein zierliches Bild, jetzt in der Münchener Pinakothek, bietet anmuthende Waldeinsamkeit, das Grün vom Licht warm durchschienen. Die zierliche Landschaft ohne Figuren in derselben Galerie scheint späteren Ursprungs[6]; dagegen findet sich in der städtischen Sammlung zu Glasgow ein Hubertusbild aus früherer Zeit mit dunklem Tannenwald, von saubersster Ausführung. Die Ruhe auf der Flucht, der Berliner Galerie angehörig, ist, was die heiligen Gestalten anlangt, völlig trivial, ja letztere sind von frappirender Häßlichkeit. Auch hier liegt das Gewicht nur auf dem reichausgestatteten Hintergrunde und dem Renaissancebrunnen, welcher im künstlichen Aufbau wieder den Architekten verräth. Von besonderer Zartheit im Colorit ist die Anbetung der Könige, zu Sigmaringen befindlich, wo die Lichtwirkung an Grünewald erinnert. 1515 wurde Altdorfer zur Illustration des kaiserlichen Gebetbuches veranlaßt und macht sich auf den acht Seiten, die das Besançoner Fragment aufweist, durch phantastische Architekturen kenntlich. Dem Jahre 1515 gehört auch die heilige Familie im Belvedere zu Wien[7]. 1517 entstand das nun der Sammlung des Historischen Vereins zu Regensburg gehörige Altarwerk, dessen grobe Realistik und harte Ausführung beweisen, wie wenig der Maler heiligen Objecten

---

[1] Vgl. G. v. Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, genannt Grien, in Lichtdruck nach den Originalen, 3 Bde., Straßburg 1893—1894.

[2] Vgl. M. Friedländer, A. Altdorfer, der Maler von Regensburg, Leipzig 1891.

[3] Berlin Nr. 638. [4] Bremen, Kunsthalle. [5] Berlin, Nr. 638 A.

[6] München Nr. 293. [7] Nr. 1425.

gerecht zu werden vermag. Auch hier wirkt nur das Stimmungsvolle der Landschaft künstlerisch, z. B. bei der Geburt Christi. Günstiger präsentirt sich Altdorfer überhaupt in kleinen Tafeln, so in jenen des Germanischen Museums zu Nürnberg, welche das Martyrium der hll. Stephanus und Quirinus darstellen[1]. Durch Beleuchtungseffecte zeichnen sich aus: die Geburt Christi in Wien[2], und das Marienbild in der Pinakothek zu München[3], letzteres mit trefflicher Berglandschaft ausgestattet. Die Kreuzigung von 1521, dem Germanischen Museum in Nürnberg angehörig[4], verräth den derben Realismus Grünewalds. Als buntes Architekturbild von mühsamster Ausführung stellt sich die ‚Susanna' dar, jetzt in München[5].

In kleinlicher Auffassung präsentirt sich das Schlachtenbild von 1529, angeblich Alexanders Sieg über Darius bei Arbela, dessen unzählige, modern costümirte Figuren planlos die weite mit Städten und Burgen besetzte Landschaft anfüllen[6]. Das letzte datirte Werk Altdorfers, der Abschied Christi von seiner Mutter, entstammte dem Jahre 1538, ist aber jetzt verschollen. Der Spätzeit desselben gehört auch das Kreuzigungsbild der Berliner Galerie an. Seine phantastische Richtung spricht sich nicht minder in den Skizzen aus, von denen das Berliner Cabinet eine Anzahl aufbewahrt. Als Kupferstecher wird er den Kleinmeistern zugezählt. Gewissen Zusammenhang mit Altdorfer erkennt man bei dem Hofmaler Hans Wertinger, der 1494 bis 1526 in Landshut thätig ist, und dessen Bildnisse sich durch eigenartigen Schmelz der Farbe, wie durch sorgfältige Behandlung des Nebensächlichen, aber auch durch Mangel an tieferem Inhalt bemerklich machen. So die Portraits in der Münchener Pinakothek[7], dem dortigen Nationalmuseum, in der Galerie zu Schleißheim, dem Ferdinandeum zu Innsbruck. Auch der bayerische Maler Melchior Feselen aus Passau, der in Ingolstadt wirkte und dort 1538 gestorben ist, kennzeichnet sich als Nachfolger Altdorfers.

D. Schwäbische Maler.

Hans Holbein der Aeltere.

Durch Beziehungen mit dem Süden waren der reichen Handelsstadt Augsburg künstlerische Anregungen zugeflossen, die sich zunächst in einer mit Verona wetteifernden Fassadendecoration kundthun[8]. Durch solch monumentale Pro-

[1] Nürnberg Nr. 214—216. Zwei entsprechende Motive aus der Legende des hl. Quirinus in der Galerie zu Siena.

[2] Wien, Belvedere Nr. 1427. [3] München Nr. 291.

[4] Nürnberg Nr. 213. [5] München Nr. 289. [6] München, Pinakothek.

[7] München Nr. 223—227.

[8] P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerkergeschichte von Augsburg, 1779, 2 Bde. A. Buff, Augsburger Fassadenmalerei, in: Zeitschrift für b. K. XXI (1886), 58 ff.

bleme kam auch in die Tafelmalerei ein größerer und freierer Zug, verbunden mit dem Streben nach klarem, übersichtlichem Ausdruck der Composition. Die phantastische Richtung der Coloristen am Oberrhein, oder Altdorfers, der für Bayern verhängnißvoll wird, konnte hier nicht Boden fassen, wo die energische Gestalt des älteren Holbein an der Pforte der neueren Zeit stand, die Malerei hinüberleitend in den Geist des sechzehnten Jahrhunderts.

Wir haben die frühe Entwicklung dieses Malers, sofern sie dem Quattrocento angehört, bis gegen das Jahr 1508 hin besprochen, wo seine unruhig strebende Natur dem Kampfe mit idealen, mittelalterlichen Reminiscenzen entflieht, bestimmtere Ziele ins Auge fassend, die mehr seiner innersten Natur entsprechen. Von 1504—1508 war Holbein mit den Flügeln des für die Kirche S. Mauritius in Augsburg bestimmten Altares beschäftigt, der verloren ging, und dessen Motive wir nur vermuthen können. Stilistisch gehören in jene Zeit die Entwürfe für ein Allerheiligenbild, im städtischen Museum zu Leipzig und im Städel'schen Institut zu Frankfurt, sowie jene für die Anbetung der Könige im Museum zu Basel, wo sich schon in derberen und kurzen Gestalten, wie in der Architektur der Geist des sechzehnten Jahrhunderts anmeldet. Diese formalen, der italienischen Renaissance angehörigen Elemente tauchen nun immer häufiger in des Malers Werken auf. Es erklärt sich dies aus dem schon erwähnten Interesse der Augsburger Patricier für südliche Cultur, welches der Handelsverkehr zeitigte.

Völligen Bruch mit der Tradition des Mittelalters erkennen wir in dem Holbein'schen Votivbild des Bürgermeisters Schwarz, vom Jahre 1508[1]. Mit nicht weniger als drei Gattinnen, 17 Söhnen und 14 Töchtern, alle von gesunder, vierschrötiger Körperbildung, tritt uns dieser ehrsame Stadtregent und Familienvater unter die Augen[2]. Ueber der Stiftergruppe: Gott Vater, das Schwert der Gerechtigkeit einsteckend, rechts von ihm Christus, links Maria, mit trivialer Geberde die Brust entblößend, alle drei von höchst ordinärer Bildung, ja ihrem Auftreten nach unter die Stifterbildnisse erniedrigt, so daß von religiöser Vorstellung gar keine Idee mehr übrig ist. Ebenso breiter Realismus gibt sich in den Altarflügeln kund, welche von 1512 datirt sind und jetzt der Augsburger Galerie angehören[3]. Ihre Motive sind: Petri Kreuzestod, die heilige Sippe, Enthauptung der hl. Katharina und eine Scene aus dem Leben des hl. Ulrich. In dem hl. Petrus wird man außer physischer Kraft nichts erblicken können; ebenso flach und hohl stellt sich der hl. Ulrich dar. Derselben Zeit gehören eine Geburt Christi und Anbetung der Könige im Museum zu Basel, die nicht minder den Geist moderner Auffassung wiederspiegeln. Unterdes reift der Sebastiansaltar

[1] Im Besitz des Herrn von Stetten in Augsburg.

[2] Der Bürgermeister Ulrich Schwarz wurde demokratischer Umtriebe wegen gehängt.

[3] Augsburg, Galerie Nr. 673—677.

heran, jenes stattliche Werk, das nun der Münchener Pinakothek angehört[1], und dessen Rahmen die Jahreszahl 1516 getragen haben soll. Bei geschlossenen Flügeln erblicken wir hier die Verkündigung; sind sie geöffnet, zeigen sich im Mittelstück der Tod des hl. Sebastian, auf den Flügeln die hll. Barbara und Elisabeth. Stellt sich der Sebastian der Haupttafel als ältliche, unschöne Persönlichkeit mit wenig proportionirten, unentwickelten Körperformen dar, so sehen wir in den hll. Elisabeth und Barbara idealisirte Frauentypen von anziehender Milde. Und zwar ist die hl. Elisabeth die vollendetere; denn die hl. Barbara leidet an jenem unschönen Hervortreten des Unterkörpers, wie es in der deutschen Kunst als Vorzug betrachtet worden ist. Durch Schlankheit erinnern die Figuren noch an das Mittelalter; Würde und Hoheit ist ihnen eigen, und an seelischem Inhalt überragen sie weit die verkümmerte Gestalt des hl. Sebastian auf der Mitteltafel. Warmer, harmonischer Farbenton zeigt den Autor auf der Höhe coloristischen Vermögens, wo er sich den Italienern nähert. Fast möchte man glauben, er habe, ehe er jenen Altar vollendete, Oberitalien, vielleicht Venedig, aufgesucht.

Aus dem Jahre 1519 stammt das Motiv des sogenannten Lebensbrunnens, im Besitz des Königs von Portugal. Es stellt die Verlobung des Christkindes mit der hl. Katharina dar, welcher heilige Frauen assistiren; hinter dem Renaissancethron Joachim und Anna. Aus dem Sockel des Thrones quillt das lebenspendende Wasser; im Hintergrunde auf Balustraden musicirende Engel. Hügellandschaft mit den Ruinen eines Amphitheaters schließt die Scene ab. Reminiscenzen an den Sebastiansaltar, zumal im Colorit, sind vorhanden[2]. Auch hier wird der Gedanke rege, daß Holbein Italien besucht habe, besonders durch die in der Architektur vertretenen Elemente, deren Fülle den Gehalt der Composition herabdrückt. Das Colorit ist warm und harmonisch.

Mit diesem Werke tritt Holbein der Aeltere in den Hintergrund. Seine letzten Lebensjahre mögen, wie aus den Schuldklagen gegen ihn ersichtlich, nicht frei von Sorgen und Kämpfen gewesen sein. Das Augsburger Malerbuch nennt ihn 1524 unter den Verstorbenen, ohne die Art, Umstände oder den Ort des Todes anzugeben. Vermuthlich ist er in der Fremde geschieden. Schon vor ihm hatten seine Söhne, Hans und Ambrosius, Augsburg verlassen, um sich nach Basel zu wenden, wo ersterer seit 1515 nachgewiesen ist. Holbeins des Aelteren erfreulichste Werke gehören der ersten Epoche an, wo angeborener Schönheitssinn noch zu seinem Rechte kommt. Auch die heiligen Frauen am Sebastiansaltar gehören halb in jene Richtung. Aber diese feineren Elemente stehen doch wie fremde Blüthen unter dem Unkraut des wuchernden Naturalismus. Zur allseitigen Reife künstlerischen Vermögens mangelte Holbein ein höheres Ziel und die tiefempfindende Seele.

---

[1] München Nr. 209—211.

[2] Von Justi und Scheibler untersucht und für echt erklärt.

Hans Burgkmair.

Dieser Augsburger Künstler war der Sohn des schon genannten Thomas Burgkmair und ist 1473 geboren[1]. Unterricht empfing er in der Werkstatt seines Vaters, suchte aber als junger Geselle Schongauer in Colmar auf. Für solchen Aufenthalt im Elsaß spricht die (spätere) Copie von Martins Portrait[2], für den er Interesse bewahrte, sowie das 1490 gemalte Bildniß des Geiler von Kaisersberg[3]. Der Inschrift nach war Burgkmair 17 Jahre alt, als er letzteres fertigte. Ueber die nächsten Jahre bis 1498 fehlt uns Kunde vom Aufenthalt des Malers, der vielleicht Italien besucht hatte. 1498 wird er Meister in Augsburg und beginnt dort jene fruchtbare Thätigkeit für Fassaden- und Tafelmalerei, wie für den Holzschnitt, welch letztere zumal ihn populär gemacht hat. 1531 ist er in Augsburg gestorben. Wir können drei Abschnitte im Leben dieses Künstlers wahrnehmen. In der ersten Periode, 1490—1510, schließt er sich der deutschen Kunstform des fünfzehnten Jahrhunderts an und stellt fast ausschließlich religiöse Motive dar, indem er weniger die Schönheit als Natur anstrebt. Dann führen ihn die Aufträge des Kaisers auf das Gebiet des Holzschnittes, worin er, ebenso wie in der ersten Periode, von Dürer unabhängig bleibt. Der letzte Abschnitt, 1519—1531, zeigt ihn in vielfacher Thätigkeit. Während er an malerischen Qualitäten eingebüßt hat, beherrscht er als Zeichner die Form mit größerer Sicherheit. Sein erstes bekanntes Tafelbild datirt von 1501, wo er mit Holbein für das Katharinenkloster beschäftigt war. Jene auf Holz gemalten idealen Darstellungen römischer Hauptkirchen, jetzt der Augsburger Sammlung angehörig, zeigen im Mittelfelde je eine solcher stattlichen Phantasiebauten mit Staffage, im Spitzbogen Passionsscenen. 1501 malte Burgkmair die Peterskirche, 1502 die Lateranische Basilika, 1504 jene von S. Croce. Auf erstgenanntem Bilde sehen wir den thronenden Petrus zwischen den 14 Nothhelfern, auf dem anderen Legenden von S. Johannes, während das letzte neben dem Interieur der Basilika mit den wallfahrenden Pilgern das Martyrium der 11000 Jungfrauen darstellt. Einzelne Motive der Architektur, selbst gewisse Typen lassen italienische Vorbilder erkennen; auch der Leib des Herrn auf dem Kreuzigungsbilde ist von edleren Formen, als deutsche Kunst sie damals hervorbrachte. Grundton des Colorits ist noch jener bräunliche, wie bei Holbein.

---

[1] v. Huber, Die Malerfamilie Burckmair von Augsburg, Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben I, Heft 2—3. Woltmann, Kunst und Künstler I, Nr. VIII, S. 72 ff. Muther, in der Zeitschrift f. b. K. XIX, 337 ff., und Repert. IX, 410 ff. H. Schmid, Forschungen über Burgkmair, München 1888.

[2] München, Pinakothek Nr. 220.

[3] Galerie zu Schleißheim Nr. 141.

Die Heiligenbilder von 1505, im germanischen Museum zu Nürnberg[1], sowie jene in der Münchener Pinakothek, mehr noch das Altarwerk[2] mit dem Hauptbilde ‚der neben Christus thronenden Jungfrau', zeigen in der Architektur, wie in dem breiten Faltenwurf italienische Anklänge. Besonders sind es die freundlichen Engelknaben auf letzterem Werke, die an Bellini's Vorbild gemahnen. Aber der Madonnenkopf sieht sehr modern und weltlich aus; auch das Antlitz Christi entbehrt gänzlich des für die Situation nöthigen Ausdrucks von Theilnahme. Die Haltung beider ist jedoch ernst und nicht ohne Würde. Das gemalte Rankenwerk zeigt noch spätgothische, der Thron aber Renaissanceformen. Von 1509 und 1510 besitzen wir zwei Madonnenbilder mit recht freundlichen Landschaften und ansprechendem Colorit[3]. Noch in diesem Jahre trat der Künstler in Beziehung zu Kaiser Maximilian, welcher sein Talent für längere Zeit in Anspruch nahm. 1511 entstand die ‚Genealogie', dann die Illustration des ‚Weißkunig'; es folgte die Betheiligung am ‚Triumphzug' und den ‚Oesterreichischen Heiligen'. Diese Aufgaben absorbirten des Malers Kraft und ließen bis zum Tode des Kaisers nur wenige Tafelbilder entstehen. Von 1511 gibt es eine heilige Familie in der Berliner Galerie, welche durch die jugendfrische Gestalt des dem Christkinde eine Traube darreichenden Joseph anmuthet. Aus den folgenden Jahren sind nur Reste von Fassadenmalerei am Hause gegenüber der S. Annenkirche erhalten; des Künstlers hervorragendste Leistung auf diesem Gebiete aber blieb doch wohl jene im Fuggerhof, wo neben historischen Motiven aus dem Leben Maximilians italianisirende Ornamentik sein Geschick darthut[4].

Zu solchen Arbeiten kam die Thätigkeit am Gebetbuch Maximilians; dieselbe fiel aber gering aus, denn nur *eine* Zeichnung läßt sich auf Burgkmair zurückführen; von zwei anderen ist der Ursprung nicht sicher. Mit dem Jahre 1518 treten die Tafelbilder wieder häufiger auf, so jene der beiden Johannes in der Münchener Pinakothek[5]. Der Evangelist auf Patmos[6], ebendaselbst, ist durch das Halbdunkel der Landschaft beachtenswerth. Es folgt nun das große Altarwerk von 1529 für das Katharinenkloster in Augsburg, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt, wo durch tiefe Schatten der Realismus der Marter gedämpft erscheint. Auf den Flügeln die etwas zopfig auftretenden S. Georg und Heinrich. An italienische Formenwelt und Farbenpracht gemahnt die von 1520 datirte Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen im Museum zu Hannover. Das nächste Werk gehört dem Jahre 1528, es ist die in München aufbewahrte Tafel: Esther vor Ahasverus, welche trotz

[1] Nürnberg Nr. 151—152. Christophorus, Vitus, Sebastian. Wir erkennen hier, daß Burgkmair von Dürer'scher Kunst nicht tangirt worden ist. Köpfe Portraits. Form der Architektur italienisch.

[2] Augsburg, Galerie Nr. 6—8.

[3] Nürnberg, German. Museum Nr. 159. 160. [4] Inschriftlich von 1515.

[5] München Nr. 226. 227. [6] Das. Nr. 222.

des braunen, in den Schatten getrübten Tones bellinesken Anflug nicht verläugnet. Wir besitzen aus jener letzten Zeit von dem Maler noch ein Selbstportrait, vereint mit dem der Gattin[1].

Burgkmair hat sich auch auf dem Gebiete der jener Epoche vertrauten Todtentanzscenen hervorgethan. Das Blatt ‚der Tod als Würger' ist von packender Wucht, dabei sicher und kühn gezeichnet, wie kaum ein anderes von Burgkmair[2]. Die geflügelte Knochengestalt, welche sich auf den jungen Krieger gestürzt hat und ihm die Seele aus dem Halse reißt, wobei sie zugleich mit den Zähnen das Gewand der entsetzt fliehenden Begleiterin des Mannes festhält, ist eine furchtbare Wahrheit.

Ein anderer Augsburger Maler minderer Bedeutung ist Georg Breu, von dem 1502—1538 Nachrichten vorhanden[3]. Im bräunlichen Colorit nähert er sich Burgkmair, steht ihm aber an Formgefühl und Charakteristik erheblich nach. Die Berliner Galerie besitzt von ihm ein Madonnenbild, die Hospitalkirche in Coblenz eine Anbetung der Könige, datirt 1518. Sein Hauptwerk ist die Schlacht bei Zama, in München[4].

Martin Schaffner.

Wie Burgkmair in Augsburg, so steht in Ulm der hochbegabte Martin Schaffner als Führer an der Grenze der neueren Malerei. Hervorwachsend aus Schühlein übertrifft er seinen älteren Landsmann B. Zeitblom in den reifsten Werken durch Tiefe der Empfindung, Anmuth und Leichtigkeit des Erzählens, wie durch Pracht des Colorits. Die Contur ist milder, die Anordnung geschmackvoller, das Beiwerk stattlicher. Er liebt Interieurs mit Marmorsäulen, Schnitzwerk, Prunkgeräth italienischen Charakters. Verglichen mit Holbein dem Aelteren erscheint er vornehmer, stilvoller, frömmer und poetischer. Seine Thätigkeit ist von 1508—1539 nachzuweisen, das Geburtsjahr unbekannt; auf der Höhe seiner Kraft steht er am Anfang der zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts[5].

Noch ziemlich unfertig präsentirt sich der Maler in Darstellung des Pfingstfestes, datirt 1510, der Stuttgarter Sammlung[6] angehörig, sowie in den Passionsbildern von 1515, der Augsburger und Schleißheimer[7] Galerie; während die charaktervollen Gestalten von Petrus und Paulus (Halbfiguren) in Karlsruhe schon stilvolle Haltung besitzen. Mit den 1521 gemalten Flügeln

---

[1] Wien, Belvedere Nr. 1467. [2] Von 1510. Bl. 40.

[3] A. Rosenberg in: Zeitschrift f. b. K. X, 382 ff.

[4] München, Pinakothek Nr. 228.

[5] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, das. 1840, S. 53 ff. Haßler, Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter, das. 1855, S. 119.

[6] Sammlung der Alterthümer.

[7] Augsburg Nr. 66—69. Schleißheim Nr. 151—153.

des Schnitzaltares im Ulmer Dome, die heilige Sippe und zwei Heiligenpaare darstellend, dürfte der Künstler schon fast den Gipfel technischer Ausbildung erstiegen haben. Diese, sowie die jüngeren, aus Kloster Wettenhausen stammenden Orgelthürbilder der Münchener Pinakothek verrathen das Studium italienischer Kunst; leuchtende, harmonische Farbenpracht, sicherer Vortrag, statuarische Behandlung der Einzelfigur lassen an venezianische Muster denken. Die Wettenhauser Stücke enthalten: Verkündigung, Darstellung im Tempel, Pfingstfest, Tod Mariens. Während aber die Ulmer Altarflügel noch genrehafte Züge vertreten, hat sich des Künstlers Anschauung hier zu wirklich stilvoller Größe entwickelt. Mit Recht ist besonders der Tod Mariä durch ideale Auffassung berühmt. Nicht auf dem Sterbelager ruht die Jungfrau, sondern sie kniet erbleichend inmitten ihrer geistlichen Söhne, der Apostel, welche ihr fromme Andacht weihen. Der ehrwürdige Greis vor ihr hält das geöffnete Buch, auf dessen Seiten ihr letzter Blick geruht hat. Wunderbar rührend erscheint die demüthige Haltung Mariens, sind die trauernden Apostel! Im oberen Theil des Bildes sieht man die Halbfigur Christi der aufschwebenden, von Engeln begleiteten Seele entgegenkommen. Wie erfrischend berührt uns die hier waltende Pietät vor dem Heiligen, die ebenso fromme als zarte Behandlung des ehrwürdigen Gegenstandes! Glaubt man doch schier die edle Sprache mittelalterlicher Kunst zu vernehmen.

Auch Schaffner liebt es, wie andere Meister jener Epoche, prächtige Hallen aufzubauen, Säulen aus farbigem Stein und Marmorböden in seine Bilder zu versetzen; aber es leitet ihn geschmackvolle Wahl; dazu kommt der edle Wurf der Costüme mit den Langfalten — wie bei Schühlein und Zeitblom —, die tiefgestimmte Farbenglut, um ihn wie einen Fremden unter den deutschen Malern erscheinen zu lassen. In einer älteren Besprechung seiner Bilder wurde von ihm schon bemerkt: ‚Man hat, weil solche Freiheit und solcher Schwung der Linien keinem deutschen Maler noch gelungen war, ja der strengeren Richtung deutscher Schulen entgegen zu sein scheint, den Schaffner diese Kunst im Süden holen lassen, wohin er allerdings von Ulm aus leicht gelangen konnte, das mit Mailand und Venedig in fortwährendem kaufmännischem Verkehre stand. Nicht nur die Schönheit der Zeichnung überhaupt, sondern gerade die Fülle seiner, zumal der weiblichen Formen und die eigenthümliche Behandlung des Colorits weist nach Oberitalien, wo wir schon im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts dem umbildenden Einflusse südlicher Kunst auch auf andere Deutsche begegnet sind.'[1]

Neben dem Tode Mariä, jener Zierde der Münchener Pinakothek, ist auch die Verkündigung als ein Bild von ernster, strenger Schönheit hervorzuheben: Maria kniet mit vor der Brust gekreuzten Armen im langfaltigen, leichtflüssigen Gewande an einem reichgeschnitzten Pult, in ihrem ganzen Wesen

[1] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben ꝛc. S. 55 f.

tiefe Sammlung und Demuth ausprägend. Mit niedergeschlagenen Augen wendet sie sich halb dem von links kommenden Engel zu, aus dessen Munde die Worte der Botschaft mit goldenen Lettern hervorgehen. Eine prächtige Halle wölbt sich über der Scene. Im Hintergrunde erblickt man einen Engel, das Lager der Jungfrau ordnend — ein sinniger Zug, die Mutter des Erlösers von himmlischen Geistern bedienen zu lassen. Auf der Höhe thront Gott Vater, Licht herabsendend zu Maria, in dessen Strahlen auch die Taube des Heiligen Geistes schimmert. Neben der tief religiös gedachten Jungfrau ist die ideale Erscheinung des Erzengels von rein italienischem Charakter. Welcher unter den deutschen Renaissancemalern jener Zeit hätte diesen lieblichen Engel mit dem strenggeschnittenen, jungfräulichen Kopf concipiren können, der so ganz an jenen des Niccolò da Foligno auf dem edlen Bilde der Verkündigung in Perugia erinnert?

Auch einige tüchtige Bildnisse des Meisters von Ulm sind uns überkommen, so das des Grafen Wolfgang von Oetting, datirt 1508, in der Münchener Pinakothek; jenes des Ritters Ytel Besserer, von 1516, im Münster zu Ulm, und daselbst noch das eines kräftigen Mannes aus dem Jahre 1530. Auch die Tafel der Familie von Auwyl, ein Breitbild mit sechs Stifterfiguren, jetzt im Stuttgarter Alterthumsverein, ist eine ansehnliche Leistung. Noch am Ende der dreißiger Jahre erhielt Schaffner den Auftrag vom Geheimen Rathe in Ulm, das Portrait des Vorstehers zu malen, wofür ihm 50 Gulden ausbezahlt wurden [1].

Mit Martin Schaffner erlebt die religiöse Malerei in Schwaben noch eine Nachblüte unter dem hereinbrechenden Realismus. Sein Schönheitssinn erwacht an südlichen Vorbildern, — aber nicht nur für den Farbenglanz der Venezianer oder Mailänder, auch für die monumentale Größe in der Auffassung italienischer Meister. Fremd steht er da unter den Renaissancekünstlern jener Epoche. Wie ungezwungen weiß er südliche Architektur den Compositionen anzugliedern, ohne die Originalität zu verlieren. Wie unreif erscheinen dagegen die Versuche anderer, z. B. Altdorfers, selbst Burgkmairs und Holbeins des Aelteren, ihre Bilder mit classischer Architektur aufzustutzen und solch ungewohnten Staat dem hartbrüchigen deutschen Formwesen anzupassen!

Der Schule von Ulm gehört auch ein anderer anonymer Künstler an, der nach dem Altarwerk als Meister von Sigmaringen bezeichnet ist und noch wesentlich die Intentionen älteren Stiles vertritt. Seine Typen stehen hinter denen Zeitbloms zurück, überhaupt ist das Figürliche derb behandelt. Im Colorit erscheint er ernst und gediegen, in der Landschaft als sinniger Beobachter der Natur. Die Altarflügel in der genannten Sammlung [2] enthalten sieben Motive aus dem Leben Mariä. Die Scene der Beschneidung

[1] Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 55 [2] Sigmaringen Nr. 158—164.

ist recht derb behandelt; der Tod Mariä aber läßt geringere Auffassung als Schaffner erkennen, denn die Jungfrau stirbt auf dem Lager. Der früheren Entwicklung jenes Malers gehören die Reste eines Altarwerkes in der Galerie zu Donaueschingen [1], Verkündigung und Heilige darstellend. Andere Tafeln in Stuttgart und Karlsruhe.

Der Malerfamilie Strigel, die sich unter dem Einfluß der älteren Ulmer Schule entwickelt, ist bereits S. 597 dieses Werkes gedacht worden [2]. Auch Bernhard Strigel wurde besprochen, soweit er dem fünfzehnten Jahrhundert angehört. Als Darsteller religiöser Motive erscheint er fast immer trivial und oberflächlich, ohne Pietät für die Weihe jener Gegenstände. Zu nennen wären noch aus seiner reifen Epoche: die Tafeln der Münchener Pinakothek [3] und des Germanischen Museums [4], Fragmente eines Altarwerkes, von denen die Darstellung der heiligen Familie noch am erträglichsten ist, obgleich auch hier der hl. Joseph an ausgesuchter Häßlichkeit leidet. Die Färbung aber ist kraftvoll. Dieser heiligen Familie schließen sich jene im Schloß Tratzberg und die auf der Rückseite des Portraits Kaiser Maximilians im Belvedere zu Wien an. In Berlin dann noch zwei Heilige nebst Landschaft; in Stuttgart vier Tafeln aus dem Marienleben — Geburt, Tempelgang, Heimsuchung, Darstellung —; in Karlsruhe die Verkündigung, Fußwaschung, Verspottung und Beweinung [5]; in Sigmaringen eine Himmelfahrt Mariä [6]; in München [7] zwei Flügel, die Taufe Christi und Johannes mit dem Kelch. Erhebt sich Strigel in religiösen Bildern nicht über schwache Durchschnittswerke jener Zeit, so hat er als Portraitmaler Besseres vermocht. Es kommen hier besonders spätere Bildnisse in Betracht, so die Kaiser Maximilians, welche er als Hofmaler fertigte, in Wien und München; dann jene Ferdinands I., in den Galerien zu Rovigo und Florenz; der Tochter Maximilians, Margarethe, in der Sammlung zu Schwerin. Die Familie Cuspinians, jetzt in der Berliner Sammlung, ist ein ganz verputztes Bild, zeigt aber genügend die Schwäche Strigels, Mangel an Charakteristik und breite, plumpe Hände. Die besten derartigen Leistungen sind die Portraits des Augsburger Patriciers Konrad Relinger mit Familie, von 1517, und das des Grafen Johannes von Montfort in Donaueschingen [8].

---

[1] Donaueschingen Nr. 22—33.

[2] In Augsburg gab es ebenfalls eine Familie dieses Namens, von der jedoch Bilder nicht nachgewiesen sind. Vgl. R. Vischer, Neues über B. Strigel, im Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. VI (1885), 38 ff.

[3] München Nr. 184—187. [4] Nürnberg Nr. 174—180.

[5] Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 59—62. [6] Sigmaringen Nr. 175.

[7] Nationalmuseum.

[8] Ueber Strigel vgl. Bode und Scheibler, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. II, 54 ff. R. Vischer, das. VI, 38 ff. 81 ff., und Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde XXI, 110 ff.

Hans Holbein der Jüngere.

Aus der Augsburger Schule hervorsprossend, früh nach Basel verpflanzt, entwickelt sich dort der Sohn des älteren Holbein folgerecht zum Hauptvertreter deutscher Kunst in der späteren Renaissanceepoche. Während Dürer noch halb im fünfzehnten Jahrhundert steht, nach Formen ringend, die dem Zuge jener freieren, weltlichen Anschauung entsprechen, vermag Holbein, auf ererbtem Besitz fußend, durch den Fassadenschmuck in Augsburg schon auf monumentale Darstellung hingewiesen, kühner und sicherer zu gestalten. Auch den Sinn für die Farbe brachte er aus der Heimat mit; dazu kam die materielle, nicht am Ueberkommenen haftende Gesinnung des Malers, welche ihn auf den Schauplatz der großen Welt drängte und zuletzt auf englischem Boden ganz der Portraitdarstellung in die Arme führte. Was uns hier beschäftigt, ist aber nur die frühere Epoche Holbeins, in der noch Werke religiösen Charakters entstanden sind.

Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, hat zunächst den Unterricht seines Vaters genossen und Burgkmairs Einwirkung erfahren[1]. Aus früher Epoche stammt die Madonna von 1514, jetzt in der öffentlichen Sammlung zu Basel. Trotz harter Modellirung läßt dieses Bild im Fleischton Verwandtschaft mit dem Sebastiansaltar des älteren Holbein erkennen. Noch in der Werkstatt des Vaters mag auch die ‚Kreuztragung' entstanden sein, welche sich jetzt in Karlsruhe befindet[2] und früher dem älteren Holbein allein verliehen wurde, zu dessen Formanschauung einzelnes doch nicht passen will. Was den jungen Maler nebst seinem Bruder Ambrosius nach Basel führte, wo er 1515 auftaucht, dürfte nichts anderes gewesen sein, als Beschäftigung zu suchen in jener durch buchhändlerische Verlagsthätigkeit berühmten Stadt. Frobenius und Amerbach genossen Weltruf; die Universität beförderte das Holzschnittwesen. Neben Arbeiten zur Illustration classischer Autoren lieferte Holbein, der vermuthlich der Werkstatt des Hans Herbst aus Straßburg angehörte, noch anderes, so die bemalte Tischplatte, jetzt im Museum von Zürich, 1515 entstanden, und die Zeichnungen zu des Erasmus ‚Lob der Narrheit', in sehr derber Auffassung, ungleich an Werth, wie es die Jugend des Künstlers mit sich brachte[3].

---

[1] R. Hegner, Hans Holbein der Jüngere, Berlin 1827. A. Woltmann, De Ioh. Holbenii origine, adolescentia, primis operibus, Diss. inaug., Vratisl. 1863. Derf., Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1874—1876. His-Heusler, Die neuesten Forschungen über Holbein d. J. Geburt, Leben und Tod, Basel 1865. Derf., Die Basler Archive über Holbein, Basel 1870. Derf, Gedanken über Lehr- und Wanderjahre Holbeins, Berlin 1891. Dazu die S. 599 angegebenen Werke.

[2] Bezeichnet 1515. Vgl. Lübke im Repert. X.

[3] Publicirt in der Ausgabe: Eloge de la Folie par Develay, Paris 1876, und bei Paul Mantz, Holbein, Paris 1879.

Aus dem Jahre 1516 stammen die Portraits des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gattin Dorothea[1], welche schon gute Beobachtung individuellen Lebens darthun, sowie das des Malers Hans Herbst, ferner das Aushängeschild für einen Lehrer, jetzt in der Basler Galerie. 1517 verließ Holbein die Stadt und ging nach Luzern, wo er das Haus des Schultheißen Jakob Hertenstein innen und außen zu decoriren hatte. 1824 wurde dasselbe abgebrochen; aber aus den in der Luzerner Bibliothek enthaltenen Copien[2] ersieht man, wie kühn und frei der Maler architektonische und historische Aufgaben zu behandeln weiß. 1519 tritt Holbein wieder in Basel auf, nachdem er wahrscheinlich Italien einen Besuch abgestattet. Er wurde am 25. September dieses Jahres zünftig und erhielt schon im folgenden das Bürgerrecht der Stadt. Nachdem er einen Hausstand begründet, indem er die Wittwe eines Gerbers ehelichte, begann er mit Fassadenmalerei, von der nur noch Entwürfe vorhanden sind. Von jenen in der Basler Galerie ist die Durchzeichnung des Originals für das Haus ‚zum Tanz' eine der lebensvollsten. Nicht günstiger war das Schicksal der Wandbilder, welche Holbein, veranlaßt von der Behörde, im Rathssaal malte. Sie stellten, wie dies an solchen Orten üblich war, Beispiele strenger Gerechtigkeit aus der Geschichte dar. Auch Aufträge für Tafelbilder stellten sich ein. So erhielt sich die Folge von acht Passionsscenen und eine dazu gehörige Staffel, Christus im Grabe, von 1521 datirt. Manche Züge erinnern noch an die Kreuztragung von 1515; im allgemeinen aber ist die Formbehandlung größer und freier, der Naturalismus schonungsloser. ‚Christus im Grabe' ist der unschöne, magere Act eines Todten aus dem Leichenhause, ohne jede Weihe des Göttlichen[3]. Auf die gemalten Passionsbilder folgen zehn vielleicht als Entwürfe für Glasmalerei gedachte derartige Motive in Tuschzeichnung, beginnend mit Christus vor Kaiphas. In jene Zeit gehören auch der zweiflügelige Altar in der Kapelle des Domes zu Freiburg, mit Geburt Christi und Anbetung der Könige, sowie die kleinen Tafeln des Eccehomo und der Mater dolorosa, welche die Basler Galerie besitzt. Von 1522 stammen die Flügelbilder in Karlsruhe, mit den hll. Ursula und Georg, dann das bekanntere Madonnenbild in der Solothurner Galerie, ein derb realistisches Werk ohne tieferen Inhalt[4]: Unter einer Bogenhalle sitzt, in einen weiten blauen Mantel gehüllt, Maria mit dem nackten Kinde; ihr zur Seite erblickt man die hll. Ursus und Martinus, von denen letzterer noch am

[1] Sammlung in Basel Nr. 10. Jakob Meyer war in erster Ehe mit dem Auftraggeber der Tischplatte, Hans Baer, verschwägert; daher das Vertrauen zu dem noch jungen Holbein.

[2] Edirt 1888 von K. v. Liebenau. Dazu S. Vögelin, im Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde XVII (1884), S. 65 ff.

[3] Basel, Kunstsammlung Nr. 14.

[4] Amiet, Holbeins Madonna von Solothurn und der Stifter Nicolaus Konrad, Solothurn 1879.

besten fortgekommen ist. Jene für die Orgel des Basler Münsters braun in braun gemalten Flügel, den Kaiser Heinrich, seine Gemahlin Kunigunde, andererseits Maria und einen Bischof darstellend, gehören derselben Epoche an, auch das heilige Abendmahl, jetzt in der Basler Galerie. Es entstand nun das Hauptwerk jener Zeit, die um 1526 vor Holbeins Abreise nach England gemalte Madonna des Bürgermeisters Meyer, das bekannte und auch vielumstrittene Bild, welches sich jetzt im Darmstädter Museum befindet, und von dem die Galerie zu Dresden die treffliche, von der Hand eines Niederländers gemalte Copie aus dem sechzehnten Jahrhundert aufbewahrt[1].

Es ist dasselbe auch insofern historisch nicht unwichtig, als es ein Glaubensbekenntniß der von der Reformation zurückgedrängten katholischen Minorität in Basel enthält. Der seiner Stellung verlustige Jakob Meyer, einer der frühesten Gönner Holbeins, hat sich auf diesem Bilde mit seiner Familie unter dem Schutze Mariens darstellen lassen; auch der Rosenkranz in der Hand der Tochter vertritt das katholische Bekenntniß. Allerdings hat der Künstler das Motiv in die freie Sprache jener Zeit wie seiner profanen Richtung übersetzt und in Maria mehr irdische Hoheit und mütterliche Würde, als jungfräuliche Zartheit verkörpert, aber in dem Stifter und seiner Familie ein treffliches Charakterbild frommer, treuer Gesinnung hinterlassen. In einer muschelförmig gedeckten Nische steht im blauen Unterkleid mit mattgrünem Mantel die allzu volle Gestalt der gekrönten Gottesmutter, das etwas unruhige, nackte Kind haltend. An ihrer rechten Seite kniet, vertrauensvoll aufblickend, der biedere Stifter; vor ihm sein Sohn, ein freundlicher Jüngling, den kleinsten, ganz nackten Sproß der Familie stützend. An der linken Seite knieen die verstorbene und die lebende Frau des Bürgermeisters, dann die ganz in Weiß gekleidete Tochter; auf dem Fußboden ein prächtiger Teppich. Die Farbe ist von emailartigem Schmelz, die Modellirung zart. Warmes Leben pulsirt in der Stiftergruppe, die an italienische Meister erinnert[2].

An diese religiösen Werke schließen sich Bildnisse jener Periode an, so jenes des Amerbach von 1519, im Basler Museum; aus demselben Jahre das des Brixener Domherrn Angerer, im Ferdinandeum zu Innsbruck, sowie das in farbiger Kreide ausgeführte Selbstportrait Holbeins in Basel; ferner einige Bildnisse des Erasmus, zunächst das treffliche in Longford Castle bei Salesbury, dann jenes im Louvre, von zarter Modellirung; das dritte, in Oel auf Papier gemalt, zu Basel, alle drei aus dem Jahre 1523. Daran reiht sich das Portrait einer jungen Frau in der Galerie des Haag. 1526,

[1] Durch die Holbeinausstellung zu Dresden im Jahre 1873 wurde die Originalität des Darmstädter Werkes klargestellt. Vgl. dazu v. Zahn, Jahrb. f. K. V, 147 ff., und Ad. Bayersdorffer, Der Holbeinstreit, München 1873. C. v. Lützow, Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer, Wien 1887.

[2] Studien zum Kopfe Meyers, der Frau, Dorothea, und der Tochter in Basel, Nr. 74—81.

vor seiner Abreise nach England, malte Holbein die zweideutigen Bilder der Offenburgerin, einer Basler Dame von schlechten Sitten. Daneben entstanden viele Blätter für den Holzschnitt, Illustrationen, Initialen und Randleisten für classische Autoren und auch für religiöse Werke, die bei Froben, Wolff und Petri gedruckt wurden[1]. Am berühmtesten sind die erst 1538 in Lyon an's Licht getretenen Folgen für das Alte Testament (91 Blätter) und der Todtentanz, welcher in verschiedenen Ländern mit Versen begleitet wurde[2]. Es ist aber in diesen Compositionen nicht mehr das ruhige, epische Erzählen älterer Darstellung vorhanden, sondern es hat sich alles in Einzelmotive dramatischen Charakters, in einen wilden Kampf der finsteren Macht mit den verschiedenen Ständen aufgelöst. Das versöhnende religiöse Moment fehlt; nur die antike Idee des Zerstörers aller Weltfreuden, des allverschlingenden Hades ist geblieben, oder die bittere Satire des Reformationszeitalters. Die fernere Entwicklung Holbeins gehört nicht mehr dem Rahmen dieses Buches an. Es sei nur erwähnt, daß er 1526 nach England ging, von Erasmus an Thomas Morus empfohlen. In England wurde er Bildnißmaler. Von 1528—1532 weilte er in Basel, suchte dann wieder England auf und lebte seit 1536 im Dienste des Tyrannen Heinrich VIII. 1538 war er noch einmal in Basel, verließ dann abermals die Familie und starb 1543 in London an der Pest.

E. Maler am Niederrhein.

Am deutschen Niederrhein blieb nach wie vor Köln Centrum künstlerischen Wirkens; aber seit 1450 stand die dortige Schule nicht mehr an der Spitze der Bewegung. Es war dies Verhältniß nicht nur von dem materielleren Zuge und gröberen Schritte der Neuzeit bedingt, dem die mystisch sanfte Sprache jener Schule nicht zu folgen vermochte, als von dem Ueberwiegen flämischer Kunstproduction, die sich seit den van Eyck hervordrängte. Schon Stephan Lochner wirkte im Banne des Genter Altares; ja die anonymen Meister des Münchener Marienlebens und von S. Severin wandeln auf Pfaden parallel mit denen der Niederländer. So wird es oft nicht leicht, wo Urkunden fehlen, der Nationalität gerecht zu werden.

Zunächst sei hier des Malers Anton Wonsam von Worms gedacht, der mit seinen Eltern in Köln ansässig wurde, aber schon die fertige Richtung mitbrachte[3]. Jasper, der Vater, genoß daselbst großes Ansehen, da er alle Aemter der Zunft bekleidete; doch hat sich nichts von dessen Bildern erhalten.

---

[1] C. v. Rumohr, Hans Holbein d. J. in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig 1836.

[2] Lichtdrucke nach der ersten Ausgabe von Lippman, Berlin 1879.

[3] J. J. Merlo, Anton Woensam von Worms, Leipzig 1864; Nachträge 1884.

Mit 1518 ist Antons Wirken urkundlich bestätigt. Er ist besonders für den Holzschnitt thätig und lebt bis 1541. Niederländischer Einfluß bleibt bei ihm ausgeschlossen. Vom Jahre 1520 datirt ein Altar dieses Malers, dessen Mittelstück im Seminar zu Freising, dessen Flügel in der Münchener Pinakothek sich befinden; von 1529 stammt die Gefangennahme Christi im Kölner Museum. Ein Flügelaltar mit der heiligen Sippe bei Clavé von Bouhaben in Köln. Madonnenbilder finden wir im Pfarrhause von S. Severin daselbst und im Museum zu Darmstadt. Charakteristisch für den Maler ist ein Breitbild: der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und Heiligen des Karthäuserordens, nebst dem Stifter, Prior der Kölner Karthause, und dessen Verwandten[1]. Wir finden hier schlanke Gestalten in recht andächtiger Haltung, Maria edel gebildet, die Gewandung einfach und tüchtig, das Colorit warm, bräunlich dunkel. Der Typus der Köpfe ist zu breit und rundlich, um schön zu sein, aber anziehend durch guten, ehrlichen Ausdruck.

Zwei anonyme Meister, der ‚des Thomasaltares' und jener nach ‚der heiligen Sippe'[2] genannt, lassen Zusammenhang mit der dortigen Schule und auch flandrische Einwirkung spüren. Von dem Meister der heiligen Sippe, dessen Thätigkeit etwa von 1486—1520 zu verfolgen ist, befindet sich das erste Bild, die Messe des Papstes Gregor, aus dem Jahre 1486 stammend, im Museum zu Utrecht; das Hauptwerk, die heilige Sippe, von 1518, im Museum zu Köln[3]. Dazu kommen dann noch andere Tafeln daselbst und in München, Nürnberg. Stellen wir diese Werke in Vergleich mit jenen des Meisters von Marienleben, so ergibt sich in den feinen, schlanken Typen, besonders der Frauen, verwandte Auffassung. Lieblich, frei von der hölzernen Steifheit der Niederländer sind die Kindergestalten. Im Costümlichen steht der Künstler hinter jenem Meister zurück, denn die Falten beschweren die Körperform; mit Geschmack weiß er dagegen das Landschaftliche darzustellen. An Stelle des Goldgrundes bilden Luft und Wolken eine natürliche Folie der Handlung.

Der Meister des Thomasaltares, so genannt nach seinem Werke im Kölner Museum, oder Meister des Bartholomäus nach dem in München, stellt sich in einer Serie von Tafeln als originaler Künstler vor. Es prägt sich bei ihm nicht nur die Richtung der kölnischen Malerei aus, sondern auch oberdeutsche Art, vermittelt wohl durch die Stiche Schongauers. Seine Heiligen besitzen aber nicht die Ruhe, das Weltfremde und Insichgekehrte, jenes mystische Element der alten Kölner, sondern sie treten barock, geziert und geschnörkelt heran, oder, wie auf dem Mittelstück des Thomasaltares, in höchst unglücklichen Verkürzungen. So sehen wir die Gestalt des Thomas ganz verrenkt und würdelos; auch die Figur Christi, mit den mageren Beinen und großen Füßen, kann Sympathie nicht wecken. Die Köpfe sind breit, jene der

[1] Kölner Museum Nr. 354. [2] Ueber ihn vgl. Scheibler, Repert. VII, 57 f.
[3] Abbild. bei Förster, Denkmale XII.

Männer besser charakterisirt als die der Frauen; am meisten befriedigen die Hintergründe. Der Farbenauftrag ist sicher, gut verschmolzen, das Fleisch zart modellirt. So stellt sich die Auffassung dieses Künstlers trotz technischer Fähigkeiten nicht als geläuterte dar, auch mehr in niederländischen und oberdeutschen Elementen wurzelnd, als in dem der alten Kölner Schule. Viel ist von ihm übrigens nicht vorhanden. Der Thomasaltar in Köln gehört zu den ältesten Werken desselben, er stammt aus der dortigen Karthause, ebendaher auch der Kreuzaltar im Museum daselbst. Auch hier ist von geschlossener Empfindung wenig zu spüren; nur etwa Hieronymus macht davon eine Ausnahme; wenig befriedigt vor allem der schwächliche Christuskörper. Den entwickelten Stil des Malers finden wir im Bartholomäusaltar ausgeprägt[1]. Auf dem Mittelstück der Apostel mit dem Messer in der Hand, eine gedrungene Figur mit unförmlich großem, bärtigem Kopf; zu den Seiten Agnes und Cäcilia, auf den Flügeln vier Heilige. Treten die Männer natürlicher auf, so sind die Frauen im zierlichen Modecostüm barock und inhaltsleer; ja der Ausdruck ihrer Frömmigkeit hat etwas Unechtes, Zimperliches an sich. Den Körpern gebricht es auch hier an Ebenmaß, dem Ganzen an innerer Würde und Geschmack. Diesen größeren Werken schließen sich noch ferner an: die Tafel mit den hll. Andreas und Ursula, jetzt in Mainz; jene mit Petrus und Dorothea in der Londoner Nationalgalerie; die Madonna zu Darmstadt, und die Jungfrau mit dem Kinde im Museum zu Köln[2]. Die große Kreuzabnahme im Louvre ist schon von Waagen für den Maler in Anspruch genommen worden[3]. Eine andere Kreuzabnahme befindet sich zu London in Privatbesitz.

Ist in letzteren Werken noch deutsche Art erkennbar, so tritt nun in jenen Gegenden das flämische Element dominirend zu Tage. In Calcar finden wir den aus Haarlem berufenen Jan Joest von 1505—1508 thätig, um in der dortigen Nicolaikirche die Bilder des Hochaltares zu fertigen[4]. Nach Vollendung jenes Werkes ging Jan Joest in die Heimat zurück und ist dort 1519 gestorben. In den Calcarer Tafeln prägt sich demgemäß rein niederländischer Stil aus. Es sind im ganzen 20 Felder des mächtigen Hauptaltares mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Jungfrau bedeckt. Die Oberflügel zeigen von außen links die Verkündigung, rechts Geburt Christi; von innen links das Opfer Abrahams, rechts Erhöhung der Schlange. Auf

---

[1] München, Pinakothek Nr. 48—50. Vgl. dazu Scheibler, Repert. VII, 31 ff.

[2] Köln N. 206 a. Aus dem Besitz von Dr. Dormagen. In Lichtdruck publicirt von H. Thode in der Zeitschrift für christl. Kunst I, 373.

[3] Dort dem Quinten Massys zuertheilt.

[4] Vgl. A. Wolff, Die Nicolaikirche zu Calcar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler, das. 1880. Scheibler, Maler und Schnitzer der sogen. Schule von Calcar, in der Zeitschrift f. b. K. XVIII, 28 ff. 59 ff. Ueber die Haarlemer Urkunden: A. v. d. Willigen, Les artistes de Haarlem, 1870, p. 54.

den Hauptflügeln je vier Motive, nämlich: außen Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung, Christus im Tempel, Taufe, Verklärung, die Samariterin, Auferweckung des Lazarus; innen: Gefangennahme, Dornenkrönung, Eccehomo, Pilatus wäscht die Hände, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, Tod Mariä.

Ruhiges episches Erzählen in traditioneller Form der alten Niederländer, maßvoller Naturalismus, sorgsame, geschmackvolle Zeichnung, milde Frauentypen, charaktervolle Männerköpfe, bis zur lichtblauen Ferne wohl abgetöntes, gut verschmolzenes Colorit sind diesen Bildern eigen. Man fühlt in der sicheren Art des Vortrags, in der Abwesenheit alles Barocken den mächtigen, von den van Eyck herfließenden Strom, den ererbten Besitz reicher Kunstmittel. Vertrautheit mit italienischer Architektur macht sich auf den Innenseiten der Flügel bemerklich.

Durch Joest van Haarlem mag der damals in Köln wirkende anonyme Meister des Todes Mariä manche Belehrung und Directive empfangen haben. Auch er kann nur geborener Niederländer gewesen sein, da man ihn mit Jan Scorel und auch mit Jan Joest für identisch erklärt hat[1]. Wie manche seiner Landsleute folgte er später dem Triebe der Wanderlust nach Italien. Von 1515 bis etwa um 1530 können wir seiner Thätigkeit nachspüren. Die Anlehnung an das Calcarer Werk des Jan Joest läßt sich aus dem ältesten bekannten Bilde des Meisters, dem für die Familie Hackenay in Köln etwa 1515 gemalten Tode Mariens, erkennen[2]. Vier Jahre darauf entstand die freie Wiederholung jenes Motivs für die Kirche S. Maria zum Capitol, die sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet[3]. Die Darstellung im Kölner Museum zeigt das Sterbelager im Profil, die Jungfrau mit der Sterbekerze in der Hand, herum die Apostel, mit dem Dienst für die scheidende Seele bethätigt. Es stört hier etwas die Unruhe in Bewegung und Gesten. Maria ist eine liebliche Erscheinung, das Ganze voll Andachtsstimmung. Auf der Münchener Tafel präsentirt sich das Sterbelager vom Fußende aus sichtbar, wie auf der Composition des Jan Joest, während die Flügel, mit dem Kölner Bilde übereinstimmend, die knieenden Stifter nebst ihren Schutzheiligen enthalten. Das Colorit ist warm, im Fleisch von röthlichem Ton, der Farbenauftrag dünnflüssig, bei den Gewändern pastos. Um wie vieles anschaulicher, inniger und gesammelter wirkt aber doch des Jan Joest herrliches Motiv des Todes Mariä zu Calcar! Welch einheitliche Stimmung durchzieht hier die Gesellschaft am Sterbelager Mariens! Wie andächtig und maßvoll sind alle Geberden; wie geht ein Pulsschlag treuen Gefühls durch alle Herzen; wie rührend prägt sich die Theilnahme in Blicken, Haltung, in den Nebenscenen aus!

---

[1] Vgl. dazu Scheibler, im Repert. VII, 59 ff., und Bode, ebd. XII.

[2] Kölner Museum Nr. 207. [3] München Nr. 55—57.

An die Darstellung vom Tode Mariens, im Kölner Museum, schließt sich jene von 1516 datirte Anbetung des göttlichen Kindes in der Sammlung Clavé von Bouhaben daselbst an. Auch der zierliche Altar in der Berliner Galerie, dessen Mittelstück die Anbetung der Könige ausmacht, während die Flügel S. Katharina, Barbara, Christophorus und Sebastian enthalten, mag der Frühzeit des Malers entstammen[1]. In einer gewissen Verwandtschaft mit jenem Altar präsentirt sich die Anbetung der Könige im Rudolphinum zu Prag. Es folgt nun noch eine Anzahl von Bildern, theils in italienischen Galerien aufbewahrt, oder aus ihnen herkommend, so die Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua; der Altar mit der Kreuzigung als Hauptbild und den Stifterfiguren auf den Flügeln, im Museo nazionale von Neapel; die Anbetung des göttlichen Kindes, sowie die Madonna im Palazzo Balbi zu Genua; in Modena die hl. Maria und Anna; der hl. Hieronymus in der Sammlung Cereda zu Mailand. Dresden besitzt eine kleine Anbetung der Könige[2]; die Wiener Galerie den stattlichen Flügelaltar mit der heiligen Familie und einem Interieur südlichen Charakters, ferner zwei Madonnenbilder. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt der Altar mit dem Mittelstück der Trauer um den Leichnam Christi. Auch hier bekundet die Anwendung italienischer Renaissanceformen des Malers Empfänglichkeit für südliche Architektur. Sonst ist seine Phantasie von der dortigen Kunstsprache wenig berührt worden; erst später, seit 1524, vielleicht nach abermaliger Wanderung durch Italien, macht sich größere Würde und Ruhe der Composition mit weicherer Behandlung des Körperlichen geltend. Zu den Werken jener Epoche gehören: die aus Genua stammende, in Dresden befindliche Anbetung der Könige[3], sowie dasselbe Motiv im Museum von Neapel. Die Kreuzigung, bei Consul Weber in Hamburg, schließt sich dem an, nicht minder die Beweinung Christi, ehemals in Genua, jetzt im Louvre[4]. Auch Bildnisse werden auf jenen Meister zurückgeführt, so das des Mannes mit der Nelke, zu Berlin in Privatbesitz[5]. Dazu kommen mehrere bislang unter Holbeins Namen passirende Stücke: das Portrait in der Kasseler Galerie[6]; das Doppelportrait der Sammlung Liechtenstein in Wien; die Bildnisse in den Uffizien zu Florenz.

Vom Meister des Todes Mariä abhängig präsentiren sich, und zwar besonders dem Colorit und der weichen Behandlung nach, acht Tafeln im Kölner Museum, eine zu Nürnberg[7] und zwei andere in der Schleißheimer Sammlung[8], welche Scenen aus dem Leben des Herrn vorführen. Verwandt damit sind wiederum die Altarflügel in der Kirche zu Linnich, mit guter Landschaft, aber unproportionirten Figuren.

[1] Berlin Nr. 578. [2] Dresden Nr. 1962. [3] Dresden Nr. 1963.
[4] Louvre Nr. 601.
[5] Bode, im Repert. XII, 72 ff. Dazu Reproduction des Bildes in Lichtdruck.
[6] Kassel Nr. 10. [7] German. Museum Nr. 52.
[8] Schleißheim Nr. 9. 10.

Unter dem Einfluß jenes Meisters vom Tode Mariä entfaltet sich auch das Talent des Barthel Bruyn, welcher, 1493 in Köln geboren, 1519 einer der Zunftvorsteher, um die Mitte des Jahrhunderts Rathsherr war und 1557 als hochangesehener Mann in seiner Vaterstadt gestorben ist. Der Jugendstil jenes Malers begegnet uns in dem Kreuzaltar der Pinakothek zu München[1], sowie in den zwei Flügelbildern: Johannes Baptist und hl. Agnes, in derselben Galerie[2]; ferner in der Auferstehung Christi zu S. Kunibert in Köln; der hl. Ursula im Museum daselbst[3]; in einem Altarflügel mit der hl. Katharina nebst Stifter zu Nürnberg[4], sowie der Immaculata und der Madonna mit dem hl. Georg bei Consul Weber in Hamburg. Wir finden hier reichliche Anklänge an den anonymen Meister vom Tode Mariä, während in der ferneren Entwicklung des Malers diese immer mehr zu Gunsten jener von den romanisirenden Niederländern eingeschlagenen Richtung zurücktreten. Der mittleren Epoche Bruyns gehören an: der in München befindliche Altar mit der Beweinung Christi und vier Heiligen auf den Flügeln[5]; die Kreuztragung in Nürnberg[6], nebst den dazu gehörigen Tafeln in München[7]; die Anbetung der Könige im Kölner Museum[8]; Maria mit dem Kinde und Stifter in der Berliner Galerie[9]; zuletzt die Altarflügel in der Stiftskirche zu Essen[10], Geburt Christi und Anbetung der Könige darstellend, sowie die Tafeln am Hochaltar des Domes von Xanten[11]. Zuletzt verfällt der Künstler gänzlich dem romanisirenden Eklekticismus und Manierismus, indem er im Fahrwasser Michelangelo's dahin segelt, an kraftstrotzender Muskulatur sich labend. Mit solchem Aufgeben der Originalität verliert auch das anfangs so energische, etwas helle Colorit alle Bedeutung.

Ruhigeren Gang bewahrt der Künstler in den Portraits, wo Anschluß an das Leben zur Besinnung nöthigte. Er hat auf diesem Gebiete übrigens Tüchtiges producirt, obgleich ihm die feinere Charakteristik, das schnelle Beobachten der Natur doch mangelt. Die Berliner Galerie besitzt eines dieser späteren Portraits, das des Bürgermeisters Johannes von Ryth aus dem Jahre 1525. Auch im Kölner Museum finden sich Bildnisse, so das des Arnold von Browiller, des Peter de Clapis und einer Frau in mittleren Jahren. In etwas frühere Zeit mögen die undatirten Bildnisse des Ehepaares im Städel'schen Institut zu Frankfurt gehören, sowie drei andere in der Ermitage zu Petersburg.

---

[1] München Nr. 68—72. Nach Scheibler ist auch die Krönung Mariä bei Herrn Hax in Köln ein Jugendwerk Bruyns. [2] München Nr. 73. 74.
[3] Köln Nr. 358. [4] German. Museum Nr. 53. [5] München Nr. 75—79.
[6] German. Museum Nr. 56. [7] München Nr. 34. 85. [8] Köln Nr. 357.
[9] Berlin Nr. 639. [10] Organ für christl. Kunst 1851, S. 29.
[11] Vgl. Beissel, Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Victor zu Xanten, Freiburg 1887. Coloristisch sind die Xantener Bilder noch recht erfreulich, weniger befriedigt die Composition. Italienischer Einfluß wird hier schon recht sichtbar.

Neben Barthel Bruyn waren auch seine Söhne, Arnt und der junge Barthel, in Köln thätig.

Von dem kölnischen Maler Hildegard besitzt die Kirche zu Dortmund zwei Altarflügel aus dem Jahre 1523, vier Scenen aus der Folge des Marienlebens, welche sich an die niederländische Kunst anlehnen, ohne dabei Originalität zu verrathen.

Der Kölner Hans von Melem ist nur nach dem in der Münchener Pinakothek erhaltenen Selbstportrait[1] zu beurtheilen, das ihn etwa auf der Höhe des Barthel Bruyn erkennen läßt. Nur durch Stecherwerk ist Jakob Bink, ebenfalls aus Köln stammend, zugänglich. Später befindet er sich im Dienste König Christians III. von Dänemark und ist in Königsberg gestorben.

Im Anschluß an niederrheinische Meister ist auch noch des Frankfurter Anonymus zu gedenken, welcher nicht viel vom oberdeutschen Wesen an sich trägt und vielleicht auch Kölner gewesen ist. Der große Flügelaltar im Städel'schen Museum[2] läßt ihn als mäßigen Coloristen erkennen, während sich im Figürlichen viel Ungleiches und auch manches Geschmacklose vorfindet. Kurze Proportionen, lebhafte Gesten, derbe Formgebung sind der Auffassung von Heiligen nicht günstig; am besten erscheinen die Stifterfiguren. Der Münchener Altar[3], mit der Beweinung Christi als Hauptbild, den Patronen und dem Stifterpaar auf den Flügeln, läßt dieselben Mängel erkennen. Nur Maria ist von edlerer Haltung; Magdalena und Johannes treten manierirt auf, wie die Gestalten des Meisters vom Bartholomäusaltar. Geringer als diese beiden erscheint der große Altar mit der heiligen Sippe als Hauptbild im Museum zu Frankfurt, während jener zu Berlin[4], mit demselben Motiv als Mittelstück, sich durch besseres Colorit und größere Sorgfalt der Behandlung auszeichnet. Das Museum zu Antwerpen besitzt einen Flügelaltar mit der Anbetung der Könige.

F. Westfälische Maler.

Nicht so stark wie am Unterrhein zeigt sich der niederländische Einfluß in Westfalen. Größere Talente machen sich um die Wende der neuen Zeit nicht geltend, aber einige Künstler mäßiger Begabung, und zwar zu Dortmund die Brüder Heinrich und Victor Dünwegge, welche 1521 das große Triptychon des Hochaltares in der Dominikanerkirche vollendeten[5]. Das Hauptbild macht die Kreuzigung aus; auf den inneren Flügelseiten findet man die heilige Sippe und Anbetung der Könige, auf deren Außenseiten acht Heilige

[1] München Nr. 91. [2] Frankfurt Nr. 81.

[3] München Nr. 60—62. Aus dem Karthäuserkloster in Köln stammend.

[4] Berlin Nr. 575.

[5] Lübke, Geschichte der mittelalterl. Kunst in Westfalen, Leipzig 1833, S. 360 ff. Scheibler, Die Maler von Calcar, in der Zeitschrift f. b. K. XVIII.

aus dem Dominikanerorden. Die Composition ist zumeist überladen, besonders die heilige Sippe nur ein Gedränge von durch Namensinschriften kenntlich gemachten Eltern und Kindern; die Charakteristik erscheint ländlich derb, das Colorit energisch, überhaupt prägt sich in dem ganzen Werke urwüchsige Kraft aus. Selbst das in den weiblichen Typen angestrebte Ideal will nichts bedeuten. Da die Merkmale jenes Bildes recht entschieden und persönlicher Natur sind, ist es nicht schwer, den beiden Malern noch folgendes zuzuweisen: die Kreuzigung, sowie zwei andere Tafeln, mit der Geburt Christi und einer Kreuzigung, im Kunstverein zu Münster[1]; eine dritte in der Münchener Pinakothek[2]; im Germanischen Museum zu Nürnberg Christus vor Pilatus und Beweinung Christi[3]; in der Nicolaikirche zu Calcar die Predella mit den Halbfiguren von Christus und sechs Heiligen; einen aus jener Kirche stammenden Altar in der Galerie zu Antwerpen; das Gerichtsbild des Rathhauses von Wesel. Letzteres stellt dar, wie der Satan den Zeugen die Hand zum Meineid erheben läßt, indes der Engel ihm warnend zuflüstert. Der Antwerpener Altar zeigt die heilige Sippe als Hauptmotiv. Nach den für Rheinsberg, Calcar und Wesel gelieferten Bildern muß man glauben, daß die Dünwegge über ihr Heimatland hinaus bekannt waren[4]. Ihnen schließt sich der anonyme Autor der Kreuzigung in Kappenberg bei Lünen an, von dem im Kunstverein zu Münster die Tafel mit der heiligen Familie, im Dom zu Xanten zwei Flügel eines Altars mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Antonius und (im Chor) zwei solche mit der heiligen Sippe vorhanden sind.

Soest, das im Mittelalter so frische Blüten idealer Kunstrichtung hervorgebracht und lange an solcher Tradition festgehalten, entbehrte um die Wende des Jahrhunderts hervorragender Kräfte auf dem Gebiete der Malerei, bis Heinrich Aldegrever, der Goldschmied und Kupferstecher, den alten Ruhm der Schule fortzusetzen strebte. Dieser wurde 1502 zu Paderborn als Sohn des Hermann Trippenmaker geboren, kam früh nach Soest, erlangte dort um 1530 eine angesehene Lebensstellung und ist gegen 1560 gestorben[5]. Er wirkte auf dem Boden der Renaissance, und der Schwerpunkt seiner Thätigkeit liegt im Kupferstich; man rechnet ihn hier zur Gruppe der sogenannten deutschen ‚Kleinmeister'. In dieser Technik trägt er vielfach Geschichten der Bibel, des römischen Alterthums und der Mythologie vor, auch allegorische

---

[1] Münster Nr. 101. 140. 141. Letztere zwei Tafeln stammten aus Rheinsberg.
[2] München Nr. 63. [3] Nürnberg Nr. 38. 136.
[4] Vgl. dazu Nordhoff, Kunstgeschichtl. Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen, Bonn 1873, S. 27.
[5] J. B. Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei, im Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinland LXXXVIII, 135. W. Schmidt, in Meyers Künstlerlexikon I, 259 ff. Memminger, Heinrich Aldegrever als Maler, im Repert. VII, 267 ff.

und sittenbildliche Motive. Dürer'scher Einfluß macht sich stark bei ihm geltend; besonderes Merkmal sind stets überlange Figuren mit kleinen Köpfen. Von Gemälden haben sich aber nur wenige erhalten. Die Wiesenkirche zu Soest besitzt in den Flügeln eines Schnitzaltares, welche innen Geburt Christi und Anbetung der Könige, außerhalb Maria, Antonius und Agatha darstellen, frühe Werke Aldegrevers: Steifheit der Composition und Härte der Conturen sind hier bemerkenswerth, ja diese Trockenheit der Formen bleibt ihm auch in späteren Werken. In der Architektur spricht die Renaissance; auch Dürer'sche Putten sind vorhanden[1]. Von 1529 stammt das trockene und reizlose Bild des auf dem Grabe sitzenden Erlösers in der Galerie zu Prag. Anmuthender sind die Bildnisse, in denen der Maler mit sicherem Contur den Ausdruck schlichter Lebenswahrheit zu verbinden strebt. Wir nennen hier folgende signirte Portraits: in der Breslauer Sammlung das des Grafen von Waldeck, von 1535; in der Galerie Liechtenstein zu Wien das eines jungen Mannes vor wasserreicher Landschaft; in Berlin jenes des Bürgermeisters Therlaen von Lennep, breit und sicher gemalt. Am fruchtbarsten war Aldegrever im Stechen von Ornamenten, aber auch Holzschnitte kommen vor. Bekannt sind von Stichen die Darstellung des Reichen und des armen Lazarus, sowie jene des barmherzigen Samariters und die wohl dem Leben entnommenen Festzüge.

In Münster finden wir die Familie tom Ring durch das ganze sechzehnte Jahrhundert hin thätig. Ludger tom Ring der Aeltere, geboren 1496, war ein vielseitig gebildeter Meister, nicht nur Maler, sondern auch Architekt und Buchdrucker. Von religiösen Bildern ist nur ein im Domarchiv zu Münster aufbewahrtes Votivgemälde aus dem Jahre 1538 vorhanden, das nicht zu Gunsten des Autors sprechen kann. Tüchtiger zeigt er sich im Bildniß, wie das eines Jünglings im Kunstverein zu Münster, besonders aber jenes des schwarzgekleideten, ernstblickenden Mannes in der Berliner Galerie darthut, in dem sich vornehme Auffassung mit sicherem Contur verbindet.

Ludgers zwei Söhne, Hermann und Ludger der Jüngere, wurden beide Maler, aber ihre Wirksamkeit gehört nicht mehr dem Zeitalter Dürers an.

Beeinflußt von den Werken der Kunst in Westfalen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich Johannes Raphon, welcher in der Stadt Eimbeck thätig war und dort 1528 verstorben ist[2]. Wir kennen von ihm: zwei Altarflügel von 1503, früher in der Sammlung Hausmann zu Hannover; die Kreuzigung von 1506, im Provincialmuseum daselbst; in

---

[1] Nach Nordhoff fiele die Hauptthätigkeit an diesen Tafeln dem Gert van Lon zu. Vgl. die Studien zur altwestfäl. Malerei.

[2] Ueber Raphon vgl. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt, 1837, S. 10. Kugler, Kl. Schriften I, 139 ff. Auch Fiorillo. Deutschland II, 37. Den Namen spr. Rap-Hon.

der Braunschweiger Galerie den Altar, mit der Verkündigung auf der Außenseite der Flügel, innen der Verspottung Christi, der Immaculata und dem eucharistischen Wunder; sowie das Hauptwerk, den Altar im Dome zu Halberstadt, von 1508—1509. Motive sind hier: Kreuzigung als Mittelstück, dann Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Beschneidung; auf den Außenseiten Figuren von anderer Hand. Innerlichkeit und selbst Größe der Anschauung treten uns aus jenen Bildern entgegen; sind die Compositionen auch überfüllt, so passen sie doch gut in den Raum. Die Technik ist unfertig, alterthümlich, der Farbenauftrag ein mehr zeichnender; in der Gewandbehandlung fehlt es an Geschmack für das Einfache, Schlichte; aber trotzdem spricht aus dem Ganzen ein Talent, das unter anderen Verhältnissen vielleicht für Norddeutschland recht bedeutsam geworden wäre. Der Künstler wurde 1507 Domdechant des Eimbecker Stiftes, hatte also nicht Gelegenheit, wie ein Laie in den Werkstätten anderer Länder sich umzusehen, daher denn seine Formkenntniß beschränkt, das Talent unentwickelt geblieben ist.

In den Städten des sächsischen Erzgebirges, z. B. Annaberg, treten uns mehrfach nicht unbedeutende Werke der Malerei entgegen, aber es fehlt an urkundlichen Nachweisen darüber[1]. So befindet sich in der Sacristei der S. Annakirche genannter Stadt ein schönes Votivbild der hl. Katharina mit der Stifterfamilie, sowie eine von Engeln gekrönte Madonna mit dem Kinde, deren Ursprung festzustellen jede Nachricht mangelt. Auch die Stadt Buchholz besitzt in der Katharinen- wie der Spitalkirche je einen Altar mit Heiligen, denen sich stilistisch ein anderer im Kölner Museum verwandt zeigt, dessen Mittelstück die Immaculata mit Katharina und Barbara darstellt[2].

G. Maler in Oesterreich und der Schweiz.

Den österreichischen Landen fehlten, ebenso wie der Schweiz, in jener Epoche hervorragende Kräfte auf dem Gebiete der Malerei. Für höhere Aufgaben wurden fremde Künstler berufen; so begegnen wir in Böhmen Tafelbildern Nürnbergischen Ursprungs; selbst in Tirol, welches einen Meister wie Pacher gesehen, scheinen Vertreter der Dürer'schen Richtung thätig gewesen zu sein, wie die Reste von Wandgemälden im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz darthun[3]. Im übrigen blieb die künstlerische Richtung, welche Pacher der Schule vom Pusterthal gegeben, in Kraft. Durch Herausbildung des Körperlichen, verbunden mit wachsender Kenntniß der Perspective, wie sie Anlehnung an norditalienische Muster gefördert hatte, durch Verständniß

---

[1] Vgl. Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, Dresden 1875.

[2] Köln Nr. 540—542.

[3] Vgl. dazu: Mittheil. der K. K. Centralcomm. VIII (1863), S. XXI—XXIV.

für die Schönheiten der Bergnatur sucht sie jetzt ihre Aufgabe zu erfüllen. Im Innthal hatte die Malerei durch Sebastian Scheel tüchtige Vertretung gefunden. Das Ferdinandeum zu Innsbruck besitzt von ihm das Hauptwerk, 1517 geliefert, eine Darstellung der heiligen Sippe von nicht idealem, aber recht lebensvollem Charakter. In der Architektur prägt sich die Renaissance aus; das Colorit ist frisch und gut verschmolzen, die Landschaft von heiterer Pracht. Wiederholung dieses Motivs, nur mit etwas Veränderung, in derselben Galerie, auch dieses ein Werk genrehaften Charakters [1]. Viel späterer Zeit (1544) gehört die Auferweckung des Lazarus, im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Neben Sebastian Scheel ist der Innsbrucker Paul Dax zu nennen, welcher 1503 geboren ist und schon 1526 sich gewissen Rufes erfreuen konnte, seit 1530 auch als Glasmaler Tüchtiges für die Hofkirche zu Innsbruck schafft [2], später aber zur Baukunst übergeht. Wir besitzen von ihm das Selbstportrait (Ferdinandeum), in dem sich Interesse für venezianische Muster kundgibt.

Die Schule des Pusterthales fand in Andreas Haller eine ganz solide Kraft, wie der Altar von 1522, der Innsbrucker Sammlung angehörig, darthut. Wie bei Pacher ist auch hier Anlehnen an Mantegna's Vorbild ersichtlich. Stilistisch nähern sich diesen Tafeln zwei Altarflügel im Seminar zu Freising, die hll. Oswald, Martinus, Nicolaus und Virgilius darstellend, wo sich die Figuren anstatt auf Goldgrund vor trefflich beleuchteter Berglandschaft präsentiren. Demselben unbekannten Maler dürften noch zwei andere Tafeln, S. Florian und Georg, in derselben Galerie befindlich, angehören. Der Schule des Pusterthales entstammen ferner die mit ‚M. B.' bezeichneten Bilder der Galerie von Schleißheim, Geburt Mariä und Heimsuchung [3].

Im Salzburgischen begegnen wir am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wohl zahlreichen Malernamen, die sich jedoch mit den erhaltenen Werken nicht in sichere Beziehung setzen lassen. Der kleine Altar vom Jahre 1523 aus Reichenhall, jetzt in München, trägt den Charakter italianisirender Renaissance an sich [4]. In Wien war zu Anfang des Jahrhunderts noch der Meister Rueland thätig. Als Portraitist ist Jakob Seisenegger, später Hofmaler Ferdinands, zu nennen, welcher 1505 geboren und 1567 in Linz verstorben ist [5]. Seine frühen Bildnisse präsentiren sich etwas hart von Contur

[1] Eine dritte Darstellung in der Augsburger Galerie. Vielleicht ist auch jene im Schloß Tratzberg von S. Scheel.

[2] Vgl. Schönherr, im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols, 1865, S. 317 ff.

[3] Aus Neustift bei Brixen. Schleißheim Nr. 100. 101.

[4] Sighart, in den Mittheil. der K. K. Centralcomm. 1866, S. 77.

[5] v. Engerth, in der Zeitschrift f. b. K. X (1875), 153 ff.

und Modellirung, sind aber lebendig im Ausdruck und klar in der Farbe. Die Ambraser Sammlung besitzt die Portraits Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna mit ihren zwei Söhnen; andere in der Wiener Hofburg.

In der Schweiz steht Hans Leu von Zürich, dessen schon S. 628 dieses Werkes gedacht worden ist, an der Wende des sechzehnten Jahrhunderts. Den vorgeschritteneren Stil jenes Malers verräth die aus Kloster Rheinau stammende Kreuztragung, in Privatbesitz zu Zürich[1], während in dem Hieronymus der Basler Sammlung[2] der Einfluß Grünewalds sich kundgibt, zumal bei der Landschaft. Dieselbe Galerie besitzt von ihm auch zwei mythologische Bilder, deren phantastische Naturscenerie wieder ganz im Sinne Grünewalds entworfen ist. In den Holzschnitten verräth Leu strengen Anschluß an Dürer.

In spätere Zeit fällt das Auftreten des Hans Asper, geboren 1499 in Zürich und dort 1571 gestorben. Als Stadtmaler fielen ihm die Decorationen an Thürmen und Thoren zu, auch lieferte er Schlachtenbilder und ein Bild der Stadt Solothurn aus der Vogelperspective[3]. Zur Beurtheilung Hans Aspers sind nur noch Portraits vorhanden. Wir lernen ihn aus diesen als gewissenhaften Zeichner kennen, dem aber Phantasie und Geschmack fehlen. Demnach kann das neuerdings wegen des Monogramms für ihn in Anspruch genommene Altarbild des Münsters in Konstanz, eine Anbetung der Könige, allzu fortgeschrittener malerischer Behandlung wegen nicht dem Hans Asper zugehören.

Dritter Abschnitt.

Die Niederlande.

Schon während des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich die Malerei in den Niederlanden besonderer Pflege zu rühmen gehabt, war sie durchaus volksthümlich geworden. Prachtliebe und Kunstsinn des Bürgerthums hatten in den üppig emporwachsenden Städten ihr die Wege geebnet und eine andere Stellung angewiesen, als sie in dem von Parteikämpfen zerrissenen Deutschland je erhoffen konnte. Demnach war in den Niederlanden auch der Rang des Künstlers höher und besser, das Auftreten der reichen Innungen ein ganz anderes, stolzeres und bewußteres. Albrecht Dürer hat uns im Tagebuch[4] von den Umzügen und Gastmälern der Künstlerschaft berichtet. Kaum an-

[1] Beim britischen Consul.

[2] Basel Nr. 38. D. Burckardt, Die Schule Schongauers ꝛc. S. 96 ff. Nachrichten über die Maler in der Schweiz.

[3] Vgl. J. Amiet, Hans Aspers des Malers Leistungen für Solothurn, Solothurn 1866.

[4] Ausgabe von Leitschuh S. 52 f.

gekommen in Antwerpen, wird er von den Standesgenossen köstlich bewirthet; bei Tisch ist alles Geräth von Silber; das Volk steht in Reihen aufgepflanzt, die nationale Sache vertretend; ungekannte Ehre wird dem deutschen Gaste zu theil. Und als er ein Jahr darauf fortziehen will, bietet ihm der Magistrat stattliches Jahrgehalt und Lösung von allen Abgaben sammt einem gutgebauten Hause an, dazu noch Bezahlung für jedes Bild, das er der Stadt liefern würde, wenn er nur in Antwerpen bleiben möchte. Was hätten deutsche Städte oder auch deutsche Kaiser dem niederländischen Gaste bieten können? So groß war das Ansehen der Malerkunst in Antwerpen am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts!

Betrachten wir nun diese selbst in ihrem allgemeinen Charakter, so ergibt sich mit dem Wachsen internationaler Beziehungen im Stil derselben ein allmähliches Verschwinden nationaler Originalität der Kunstformen. Früher als in Deutschland war die Darstellungskraft zur Blüte entwickelt, erwachte das Bewußtsein von den Ansprüchen modernen Lebens an Formgebung, Abrunden der Composition, classische Architektur, nebst derartigem Beiwerk. Und nun tritt ein, was kommen mußte: die Malerei suchte auf den Pfaden, welche die großen italienischen Meister gewandelt, nach entsprechendem Ausdruck ihres inneren Wesens und verliert den Boden vaterländischer Tradition. Rogier hatte in Italien seinen Charakter unversehrt erhalten; spätere romanisirende Künstler aber verfielen unaufhaltsam dem Manierismus. Die Kunst ward verweltlicht, um so mehr, da die Landesfürsten gerade die tüchtigsten Maler in ihre Dienste nahmen. Nur wenige verharrten auf dem Ueberlieferten, und von diesen sind Quinten Massys im Süden, Lucas van Leyden im Norden die hervorragendsten. Die Sonderung beider Richtungen tritt allerdings nicht fertig zu Tage; auch bei jenen Künstlern finden wir italienische Renaissance in der Architektur, während die anderen sich nicht schnell von dem Typus flämischen Wesens freimachen können.

Quinten Massys.

Es scheint, daß aus dem Kempnerlande bei Antwerpen sowohl der Zweig einer in Löwen ansässigen Familie Massys als einer zu Antwerpen verbliebenen hervorgegangen sei, und zwar von jenem Vorfahren, der seine Dorfschmiede in der Umgegend von Herenthals aufschlug. Nach der Ueberlieferung war auch Quinten Massys[1] Schmied, ehe er sich der Malerei widmete; diese

[1] Vgl. M. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber, München 1881, S. 34 ff. Van der Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1878—1883. Alexander van Fornenbergh, Antwerpsche Proteus, Antwerpen 1658. Van Even, L'ancienne école de peinture de Louvain, Bruxelles 1870. Ph. Rombouts en Th. van Lerius, De Liggeren en andere historische Archiven der Antwerpsche S. Lucasgilde, 1864—1876. P. Génard, Quinten

Sage könnte in der Thatsache einen Stützpunkt finden, daß Quinten, dessen Geburt vor das Jahr 1460 zu verlegen ist, erst 1491, mithin im Alter von über 30 Jahren in die S. Lucasgilde aufgenommen wurde. Man vermuthet, er habe Italien besucht; aber er mußte doch seit 1480 verehelicht sein. Zwischen diesem Jahr und dem der Aufnahme in die Gilde ist Raum genug für den Austausch des Schmiedehandwerks gegen die Malerei. 1508 oder 1509 schloß derselbe die zweite Ehe, aus der zehn Kinder entsproßten. Massys war wohlhabend; er besaß Grundstücke und lebte in hoher Achtung. Durch Peter Gillis, Secretär der Schöffen von Antwerpen, kam er in Beziehung zu Erasmus und Thomas Morus, Kanzler von England, für den er das Doppelportrait des Gillis und Erasmus fertigte. Aus der Art nun, wie Erasmus und Morus über Quinten sprechen, geht hervor, daß er sowohl ein tüchtiger Künstler als ein vollentwickelter Charakter war, der sich nicht mit der Thätigkeit im Hauptfache begnügte. Als Dürer Antwerpen besuchte, stattete er dem Massys in dessen Hause der Huidvetterstraat seinen Besuch ab[1]; auch Holbein, welcher 1526 auf der Reise nach England ebenfalls jene Stadt berührte, ließ sich durch Empfehlungsbrief des Erasmus an Gillis bei Massys einführen.

Geschätzt von den Zeitgenossen lebte Quinten bis 1530 in Antwerpen. Sein Tod erfolgte zwischen dem 13. Juli bis 16. September jenes Jahres, denn am ersten dieser Tage trat er noch vor den Schöffen auf, am letzteren wird in einer Urkunde seine Hausfrau als Wittwe angeführt.

Des Künstlers ältestes Werk, der 1509 für die Peterskirche zu Löwen gemalte Altar, jetzt im Brüsseler Museum, zeigt als Hauptstück das damals gebräuchliche Motiv der heiligen Sippe. Vor einer Bogenstellung, durch welche man in landschaftliche Ferne hinausblickt, sieht man die Verwandten Christi in zwanglosen Stellungen geordnet, in der Mitte S. Anna, Maria und das decent bekleidete freundliche Kind; daneben je eine Familiengruppe mit Kindern. Ueber dem Ganzen waltet noch die traumartige Ruhe mittelalterlicher Kunst; die Motive sind von großer Lebenswahrheit, zwar genrehaft, aber nicht ohne Würde aufgefaßt. Dramatischer wirken die Gegenstände auf den Seitentafeln, welche Scenen aus dem Leben der Eltern Mariä vorführen. Schon ehe dieser Altar vollendet wurde, hatte die Antwerpener Schreinerzunft bei Massys einen solchen für die Kirche Unserer Lieben Frau bestellt, jenes große Triptychon, das

---

Massys, Vlaamsche School 1855, 1856; Nasporingen over den geboortsplaats en de familie van Quinten Massys, Antwerpen 1870. Catalogue du Musée d'Anvers 3me éd. 1874. Der Name lautet auch Matsys oder Metsys. Metsys ist die Signatur auf dem Triptychon des Brüsseler Museums.

[1] Vgl. Tagebuch, Ausgabe von Leitschuh, S. 53: ‚Auch bin ich geweſt ins meister Quintines hauß.' Derselbe bewohnte zuerst das Haus ‚den Aap', zum Affen, dann kaufte er ein anderes mit großem Garten; außerdem besaß er noch zwei schöne Häuser mit Gärten in Schutterhofstraat und bezog eines derselben in seinen letzten Jahren.

sich jetzt im Antwerpener Museum befindet[1]. Das Mittelbild, die Klage um den Leichnam Christi, gehört der Tiefe des hier dargestellten Empfindungslebens nach zu den besten Werken nordischer religiöser Kunst. Neun lebensgroße Figuren sind um den todten Erlöser vereinigt, ihm den letzten traurigen Liebesdienst zu erweisen; im Hintergrunde sieht man auf der Höhe die drei Kreuze; in der Grotte am Fuß des Berges sind mehrere Personen mit Zurichtung des heiligen Grabes beschäftigt. Der Aufbau der Composition ist von strenger Geschlossenheit, dabei fast übermäßig schlicht: in zwei Reihen ordnen sich die Figuren, und damit parallel in ganzer Länge, ohne besondere Wahl des Linienzuges, präsentirt sich der Körper des Herrn. Aber mit großer Ehrfurcht und sanfter Liebe ist aller Personen Thätigkeit auf die Pflege des heiligen Leichnams gerichtet, sind Leiden, Mitgefühl und Klage, alle Sprossen der Leiter wahren Empfindens, um ihn zum Kranze geschlungen. Des Künstlers Sprache ist hier echt und tief: sie erfaßt das Gemüth in ihrer schlichten nordischen Art, ungelenk, ohne den Zauber, Schönheitssinn, das Liniengefühl südlicher Kunst. Auf dem linken Flügel sehen wir das Gastmahl des Herodes, hinten den Tod Johannes' des Täufers, auf dem rechten das Martyrium Johannes' des Evangelisten, derb realistisch vorgetragen. Auf der Außenseite die beiden Johannes, grau in grau, statuarisch behandelt. Die Farbenscala ist etwas bunt, aber prächtig und fast ohne Uebergänge zum Schatten. Der Aufputz der Modecostüme steht allerdings zum Ernst der Motive in sonderbarem Contrast. Wie einfach hat Fra Bartolommeo die Figuren seiner Pietà drapirt!

Ein drittes Werk von Massys, und vielleicht das beste aller kleineren, ist die Jungfrau mit dem Kinde, dem Berliner Museum angehörig. Auch hier waltet zarte Empfindung in dem Rapport zwischen Mutter und Sohn, wenngleich das Motiv genrehaft gefaßt ist. Das Christuskind bietet übrigens viel rundlichere, lebensfrischere Formen, als es in der van Eyck'schen Richtung üblich war. Mariens Kopf erscheint zart in der Farbe, aber fast ganz unplastisch. Diesem Bilde möchte die in Amsterdam befindliche, an Umfang kleinere Tafel der das Kind umarmenden Madonna nahe kommen. Den älteren strengen Typen nähert sich der Künstler wieder am meisten in den Halbfiguren Christi und Mariä des Museums zu Antwerpen.

Massys hat auch Sittenbilder in lebensgroßer Darstellung entworfen, ja er ist als Vater dieser modernen Species zu betrachten. Es treten hier Geldwechsler mit ihren Frauen auf, oder Kaufleute, Anwälte, Einnehmer, die mit noch einer Person vor einem Tische gruppirt sind. Die Malerei ist alterthümlich hart, aber kräftig, die Zeichnung höchst sorgfältig. Für ein originales Werk ist jedoch nur das von 1514 datirte Bild im Louvre[2] anzusehen, als

[1] Vgl. dazu Schnaase, Niederländische Briefe S. 234 ff.

[2] Louvre Nr. 279. Bezeichnet: ‚Quinten Massjis schilder.' Eine Wiederholung soll sich, nach Rooses (a. a. O. S. 56), bei Herrn Faille in Antwerpen befinden, datirt 1519.

‚der Geldwechsler und seine Frau' bekannt. Im Museum zu Antwerpen finden wir den ‚Einnehmer' — ein niedriger Typus aus dem bürgerlichen Leben. Wiederholungen solcher Scenen in Berlin, München, Madrid, Petersburg, Windsor 2c. Wieviel Massys davon gemalt, ist kaum zu bestimmen, da auch Quintens Sohn, Jan Massys, solche Motive behandelte. Am berühmtesten von solchen Genrebildern aus dem Antwerpener Leben sind die ‚Zwei Geizhälse' in Windsor Castle. Ganz sicher ist jedoch keines dieser Bilder dem jüngeren Massys zuzuschreiben. Daß Quinten als Portraitmaler Tüchtiges vermochte, ersehen wir aus dem Louvrebilde, sowie aus dem Bildniß des Petrus Aegidius in Longford Castle bei Salesbury.

So gewichtig das Auftreten Quinten Massys' bei größerem Ausblick sich darstellen mag, so ist unmittelbarer Einfluß des Autors der ‚Grablegung' auf die Antwerpener Malerschule kaum sichtbar. Seine Spur wurde verlassen zu Gunsten anderer, moderner Wege. Unter den Nachfolgern wäre Jan Massys, Quintens Sohn, zu nennen[1], der des Vaters Genrebilder copirte und nachahmte. Mit Sicherheit ist er aber erst aus späteren Werken zu erkennen, die nicht mehr in den Raum dieser Darstellung passen.

Engeren Anschluß an Quintens Stil suchte der aus Seeland gebürtige Marinus van Roymerswale, in Guicciardini's Werk von den Niederlanden ‚Marinus van Zierikzee', bei van Mander ‚Marinus de Zeeuw' genannt, dessen Blüte erst nach 1521 zu versetzen ist. Die religiösen Darstellungen jenes Malers entbehren des historischen Charakters, und in den Genrebildern zeigt er sich trockener, naturalistischer als Quinten Massys. Mit Vorliebe stellte er den hl. Hieronymus dar, wie die Exemplare in Berlin und Madrid beweisen[2].

In Brüssel ist der nur durch einige religiöse Bilder vertretene Lancelot Blondel zu nennen, welcher 1520 für die Stadt malte, aber erst 1530 Meister wurde und 1561 gestorben ist. Er war Baumeister und Ingenieur, entwickelte aber auch, wie van Mander behauptet, als Maler vielseitige Begabung. Das hervorragendste Bild desselben finden wir in der Kathedrale von Tournay. Mehr äußerlich und decorativ gehalten sind die Altarwerke in der Jakobskirche zu Brügge, in der Kathedrale daselbst, und die Tafel des malenden Lucas in dortiger Akademie.

Zu jenen Doppelnaturen, welche der mittleren Periode altflandrischer Kunst ihr Gepräge verleihen, gehört auch der Brüsseler Maler Bernaert oder Bernard van Orley[3]. Wegweisern ähnlich zeigen sie mit dem einen Arm auf die Brüder van Eyck, mit dem anderen auf Rubens, schwankend zwischen

[1] M. Rooses nimmt im Widerspruch zu allen älteren Schriftstellern zwei Söhne an, beide des Namens Jan.

[2] Vgl. dazu Hymans, in den Schriften der Académie royale Belge, févr. 1884.

[3] A. Wauters, Bernard van Orley, sa famille et son oeuvre, Bruxelles 1893; Peinture flamande p. 145 ss. Pincharts Forschungen haben die Daten ergeben.

Gotik und Renaissance. Die neueste Forschung hat ergeben, daß Bernard van Orley als Sohn des Malers Valentin um 1490 in Brüssel geboren ist, 23. Mai 1518 bei Margarethe von Oesterreich Hofmaler wurde, 1527 entlassen, aber 1532 von Maria von Ungarn wieder angenommen worden ist und bis 1542 gelebt hat. Vasari nennt ihn Bernardo di Bruxelles[1], berichtet aber ebensowenig als van Mander, daß er unter Raffaels Schülern gewesen sei. Es wird auch angenommen, er habe zweimal Rom besucht und die Anfertigung der Tapeten in der Werkstatt des Pieter van Aelst im Auftrage Leo's X. überwacht. Sollte das ihm zugeschriebene Altarwerk der Kirche zu Güstrow, welches 1522 dort aufgestellt wurde, von van Orley herstammen, so würde dies die Annahme bekräftigen, daß der Maler erst später, vielleicht während der Zeit seiner Verbannung, 1527—1532, Italien aufsuchte. Denn von Raffaels Einfluß ist bei jenen Tafeln nicht das geringste zu spüren, während in jüngeren Werken des Malers die erkältende Formsprache der Nachfolger Raffaels sich geltend macht, wohin auch der kalt-röthliche Fleischton deutet. Der Altar zu Güstrow in Mecklenburg[2] besteht aus Schnitzwerk und Malerei; ersteres bildet das Hauptstück und füllt die Innenseiten der zwei inneren Flügel. Der Name des Schnitzers ist Jan Borman, von dem Brüsseler Urkunden melden, daß er 1490—1512 dort arbeitete und mit van Orley der S. Sebastiansbruderschaft angehörte. Es würde solche Beziehung des Schnitzers zum Maler, abgesehen von der Stilkritik, für die Autorschaft van Orley's sprechen. Die Malerei nimmt sechs Bildflächen ein und stellt uns den Autor noch im engen Zusammenhang mit der altflandrischen Kunst dar. Auf den Außenseiten die fast lebensgroßen Apostel Petrus und Paulus, im Mittelgrunde Scenen aus ihrem Leben. Auf den Innenseiten der äußeren Flügel und den Außenseiten der inneren links Maria mit Kind, rechts Katharina, dazu je drei Motive aus dem Leben der Jungfrau und der alexandrinischen Martyrin. Letztere ist die schönste der Figuren an Ausdruck, Haltung und Stoffbehandlung, ja sie gehört zu den edelsten Gebilden altflandrischer Kunst überhaupt. Diese ältere Richtung spricht sich auch in der zu Turin aufbewahrten Tafel genügend aus[3].

In der mittleren Periode nähert sich der Künstler mehr der italienischen Formsprache: Breitere Köpfe, lebhaftere Gesten, dazu auch schwerer, trüber Gesammtton und gröberer Vortrag machen sich bemerklich. Als Hauptwerk jener Epoche sieht man das von 1521 datirte Triptychon in der Galerie zu Brüssel an, dessen Mittelstück Scenen aus dem Leben Jobs vorführt. Daran schließt sich die Beweinung Christi, in derselben Galerie. Lobend nennt Wörmann[4] die im Besitze Lord Scarsdale's zu Keddleston Hall bei Derby be-

[1] Vasari VII, 583.

[2] Vgl. C. von Lützow, Zeitschrift f. b. K. XIX, 209 ff., und Dr. Schlie, Das Altarwerk zu Güstrow, daselbst 1883.

[3] Turin Nr. 318. [4] Malerei II, 516.

findliche heilige Familie, sowie eine nach Leonardo's da Vinci Skizze ausgeführte ‚Ruhe auf der Flucht', in der Royal-Institution zu Liverpool.

Die letzte Phase der Entwicklung im Leben Bernaerts zeigt ihn ganz im Banne des erkältenden Manierismus der Nachfolger Raffaels. Davon legen das Jüngste Gericht in der Jakobskirche zu Antwerpen, mit einem würdelosen Christus, nebst den unschönen Motiven der sieben Werke der Barmherzigkeit; die heilige Familie in Dresden (Rundbild); die Disputation des hl. Norbert mit dem Ketzer Tanchelin, in der Münchener Pinakothek; zwei Altarflügel in Brüssel; die Abnahme vom Kreuz[1], in Petersburg, genügend Zeugniß ab.

Des Malers Colorit bleibt im Grunde flämisch; auch die Modetracht verläugnet nicht ihren Ursprung. In gewissen Bildern der zweiten Epoche, z. B. den Prüfungen Jobs (Brüssel), ist die Zeichnung sehr gequält, die Gestensprache übertrieben, von Maß und Geschmack wenig die Rede; in der dritten Epoche offenbart der Künstler mehr Ruhe und Haltung, z. B. bei dem Letzten Gericht in S. Jakob zu Antwerpen. Van Orley beschäftigte sich auch mit Entwürfen für Weberei, so für die ‚Jagden Kaiser Maximilians', jetzt im Louvre, und für das Leben Abrahams, in Hampton Court. Auch zu Glasbildern fertigte er Cartons, wie jene für die Kirche S. Gudule in Brüssel, mit den Portraits Karls V. und dessen Schwester Maria von Ungarn.

In derselben Zeit waren zu Brüssel auch die Coninxloo, Jan der Aeltere, Jan der Jüngere und Cornelis als Maler thätig. Von ersteren stammen der 1520 datirte Altar mit der Darstellung vom Tode Mariens, im Johannesspital zu Brüssel, und zwei Tafeln im Museum zu Rouen: Präsentatio und Christi Abschied von den heiligen Frauen. Cornelis ist durch das Bild der Eltern Mariä, von 1526 datirt, im Brüsseler Museum vertreten; von Jan daselbst ein spätes Triptychon, mit dem Hauptmotiv der heiligen Sippe. In letzterem ist von flämischer Sorgfalt kaum noch etwas zu spüren.

In Löwen findet sich Jan van Rillaer, als Kupferstecher und Maler bekannt[2]. Die Peterskirche und das Rathhaus daselbst besitzen Werke jenes Malers.

Romanische Niederländer. Franzosen.

Hauptvertreter jener Gruppe ist Jan Gossaert, nach dem Geburtsort Maubeuge im Hennegau bekannter als Jan Mabuse[3]. Vasari berichtet von ihm, er sei der erste Niederländer gewesen, der die Darstellung des

[1] Abbild. bei Wauters, Peinture flamande p. 145. Der Lübecker Altar ist von 1518.

[2] Van Even, Histoire de la peinture de Louvain, Messager des sciences, 1864, p. 311 ss.

[3] Vgl. Rombouts en van Lerius, De Liggeren etc. I, 58. Auf den Bildern signirt der Maler: ‚Johannes Malbodius.' Im Antwerpener Verzeichniß figurirt er unter dem Namen ‚Jennyn van Henegouve' (Jean de Hainaut).

Nackten aus Italien importirte[1], und van Mander erzählt im Leben Scorels, dieser habe, als er Mabuse in Utrecht aufsuchte, sein Leben kaum vor der Brutalität jenes wüsten Trinkers schützen können. Jan Gossaert ist leider als Vater jenes Geist und Herz tödtenden Manierismus in der flämischen Kunst zu betrachten, der nur zu bald Eingang fand, die nationale Entwicklung schädigend. Es ist dieser Verrath an der heimischen soliden Tradition um so mehr zu bedauern, da die Jugendwerke des Malers zu dem Besten gehören, was die altniederländische Malerei hervorbrachte, wenigstens nach technischer Seite hin; denn Künstler von echtem Sinn und Gemüth ist Jan Gossaert niemals gewesen, sonst hätte er nicht sein Wesen in erborgten Formen aufgehen lassen.

Geboren 1470, taucht er 1503 in Antwerpen auf und reist 1508 mit Philipp von Burgund nach Italien, als dieser von Maximilian zum Gesandten bei Julius II. ernannt war. Etwa zehn Jahre lang hat Mabuse dort die südliche Kunstform studirt, die er in sein Naturell aufnahm und in solcher Art reproducirte, daß das wenige von Empfindung, was er anfangs besessen, nun gänzlich ertödtet wird. Als des Malers Protector, Philipp von Burgund, zum Bischof von Utrecht ernannt wurde, folgte er diesem nach Holland und blieb von ihm vielfach beschäftigt, denn jener war sehr kunstliebend[2].

Nach dem Tode seines Gönners folgte er 1528 dessen Verwandten, Adolf von Burgund, nach Middelburg in Seeland, wo Jan van Scorel und Lambert Lombard sich ihm anschlossen. Zuletzt kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er 1541 gestorben ist[3].

In den frühen Werken Jan Gossaerts offenbart sich die Einwirkung G. Davids. Technisch sind sie sehr gediegen: das Colorit hat noch die Pracht der alten Schule, auch die Conturen sind sicher gezogen; aber was sich schon früh bemerklich macht, das ist das äußerliche Wesen, eine Leere des Herzens, welche den Maler disponirte, endlich alle Originalität aufzugeben. Dieser Epoche gehören an: das Hauptwerk, Anbetung der Könige, jetzt im Besitz von Lord Carlisle in Castle Howard; die thronende Madonna im Museum zu Palermo, und jene am Brunnen, in der Ambrosiana von Mailand. Auch in den Miniaturen seiner Hand des Breviers Grimani zu Venedig wird noch

[1] Vasari (VII, 584) bemerkt: ‚Fu quasi il primo che portasse d'Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie; è di sua mano in Silanda (Zeeland) una gran tribuna nella badía di Mildeborgo.'

[2] Ueber Philipp von Burgund vgl. Freher, Ss. rer. germ. III, 186 s.: ‚Nihil magis eum Romae delectabat quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit.' ‚In patriam reversus . . . quaesierat sibi magnis expensis pictores et architectos primi nominis, Jacobum Barbarum Venetum et Joannem Malbodium, nostrae aetatis Zeuxim et Appellem.'

[3] Van Even, L'ancienne école de peinture de Louvain p. 121. Siret, Journal des b. a. 1879, p. 47.

die ältere Richtung beibehalten. Später bildet sich auf Mabuse's Gemälden Renaissance-Architektur in solch üppiger Pracht heraus, daß die Handlung davon ganz erdrückt wird, ja die Figuren nur zur Staffage herabsinken. In der miniaturartigen Behandlung bis zur Ferne hin erinnern sie jedoch mehr an die Art italienischer Quattrocentisten, als der modernen großen Meister. So jene in der Hauptsache bedeutungslose, im Beiwerk glänzend ausgestattete Tafel des ‚die Jungfrau malenden hl. Lucas' im Prager Dom[1]. Dasselbe Motiv nochmals im Wiener Belvedere. Als Hauptwerk des Malers in der Brüsseler Galerie betrachtet man den Flügelaltar, dessen Haupttafel Christus bei Simon dem Pharisäer darstellt[2]; auch hier erdrückt die architektonische Decoration alle Würde des Gegenstandes. Zu Lebzeiten des Malers ward besonders dessen große Kreuzabnahme, in der Kirche zu Middelburg, hoch geschätzt, welche auch Dürer 1520 besucht hatte. Er berichtet im Tagebuch[3]: ‚Von dann fuhr ich gen Mitelburg, do hat in der abtey Johann de Abus eine große taffel gemacht, nit so gut im hauptstreichen als im gemähl.' Vasari kannte nur dieses Bild von Jan Gossaert, welches im Brande der Kirche 1568 unterging. Madonnenbilder beglaubigten Ursprungs, d. h. Thronhallen mit Staffage, finden wir in München, zu Paris im Louvre, in Madrid, der Sammlung des Kunstvereins zu Münster in Westfalen. Auch der Ecce-homo im Antwerpener Museum scheint beglaubigt, wird aber neuerdings als Copie angesehen. Völlig ungenießbar zeigt sich Gossaert in den lebensgroßen Gestalten von Adam und Eva, wie wir sie zu Hampton Court und in Berlin[4] finden, oder den mythologischen Darstellungen in Berlin, München. Dieser kalte Classicismus wirkt geradezu abstoßend. Von der besten Seite erscheint er jedenfalls im Genre, wo das Betonen des Beiwerks eher angebracht ist, so bei der ‚Goldwägerin', im Museum zu Berlin. Auch tüchtige Bildnisse hat er geliefert; wir begegnen solchen in Hampton Court, in der Londoner Nationalgalerie und im Louvre.

Auf dem Boden heimischer Tradition, speciell des Gerard David, bleibt der aus Dinant im oberen Maasthal gebürtige, 1515 in die Antwerpener Gilde recipirte Joachim Patinir[5]. Er bildet vornehmlich die Landschaft

---

[1] A. Woltmann, Dürer und Mabuse in Prag, in: Aus allen vier Jahrhunderten, Berlin 1878, S. 28 ff.

[2] Von Scheibler dem Hendrik Bles zuerkannt. Brüssel, Galerie Nr. 15.

[3] Ausgabe von Leitschuh S. 70. Auch bei Frau Margareth hat Dürer ‚gut ding von Johannes' (und Jakob Walchs) gesehen. Es ist dies kein anderer als Johannes Mabuse. Vgl. S. 87 des Tagebuchs.

[4] Berlin Nr. 661. Daselbst unter Nr. 642 Copie des Bildes in Hampton Court.

[5] Al. Pinchart, Notes et additions à l'ouvrage de Crowe & Cavalcaselle: Les anciens peintres flamands II, p. CCLXXX. Guicciardini, in der Antwerpener Ausgabe 1567, S. 137. Justi, in der Zeitschrift f. b. K. XXI (1886), 93 ff. Vasari (VII, 583) nennt ihn ‚Giovachino di Patenier di Bovines'.

aus und behandelt das Figürliche nur als Staffage. Aber auch auf diesem Gebiete präsentirt er sich mehr als fleißiger Durchbildner von vielen Einzelmotiven im Sinne des Stilllebens denn als poetischer Künstler von einheitlicher Auffassung. Ja seine Landschaften bilden ein wahres Conglomerat heterogener Details, der Alpennatur wie des Tieflandes, vermischt mit unendlichen Fernsichten von kaltem, blaugrünem Ton.

Dürer gedenkt mehrmals im Tagebuch dieses Künstlers und nennt ihn ‚den gut landschafftmahler', der ihn ‚auf sein hochzeit geladen' und ihm ‚alle ehr erbotten'[1]. Von Patinirs Leben wissen wir, daß er in erster Ehe mit Francisca Buyst vermählt war und 1520 ein Haus kaufte. 1521 schloß er die zweite Ehe[2]. Daß Dürer mit ihm so geselligen Umgang pflegte, wie mit keinem anderen der Antwerpener Maler, dürfte für Patinirs soliden Charakter sprechen, obgleich man ihm viel Uebles nachgesagt hat. Auch Quinten Massys gehörte zu dessen Freunden.

Des Malers signirte Bilder sind: die Flucht nach Aegypten, mit felsiger Scenerie, jetzt in Madrid; die Taufe Christi, im Belvedere zu Wien, mit sehr kunstvoll aufgebauter Flußlandschaft, aber dürftigen Hauptfiguren; der hl. Hieronymus, zu Karlsruhe; die Versuchung des hl. Antonius, in barocker Felsenwildniß, der Galerie zu Madrid[3] angehörig. Von den dort ihm zuerkannten sieben Bildern mögen von ihm noch stammen: die Flucht nach Aegypten; der hl. Hieronymus in der Felsengrotte; Darstellung des Paradieses und der Hölle[4]. Auch in Berlin findet sich das Motiv der Flucht nach Aegypten; die Galerie Liechtenstein zu Wien besitzt eine Kreuzigung. Zweifelhaft sind die Bilder in der Londoner Nationalgalerie.

An Patinir reiht sich Hendrik Bles, den die Italiener Civetta nannten, wegen des Käuzchens, das er als Monogramm auf den Bildern anzubringen pflegte[5]. Derselbe wurde zu Bouvignes, gegenüber Dinant, geboren und scheint bis zur Mitte des Jahrhunderts gelebt zu haben[6]. Ausgehend von dem signirten Bilde, einer Anbetung der Könige, in der Pinakothek zu München[7], finden wir in Bles zunächst den Architektur- und Landschaftsmaler, dessen langgestreckte Figuren nicht von manierirter und phantastischer Auffassung frei sind. Das Verkündigungsbild in derselben Galerie; die Anbetung der Könige

[1] Vgl. S. 54. 77. 81. 85. 88 der Ausgabe von Leitschuh.

[2] S. 81 a. a. O. Es war dies des Malers zweite Vermählung 1521 mit Johanna Noyts.

[3] Madrid Nr. 1523. [4] Madrid Nr. 1519. 1522. 1524.

[5] Auf dem Münchener Bilde nennt sich der Autor ‚Henricus Blesius'. Es muß daher der Familienname Bles gewesen sein. Van Manders gekünstelte Herleitung von ‚met de bles' ist zu verwerfen.

[6] A. Michiels, Histoire etc. IV, 421 ss. A. Bequet, H. Bles, peintre bouvignois (Annales de la Société archéol. de Namur, 1863, VIII, 59 ss.; IX, 60 ss.). J. Helbig, Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liège, 1873.

[7] München Nr. 683. Das Verkündigungsbild Nr. 681.

zu Madrid; die Kreuzigung in London; eine Madonna in den Uffizien[1] gehören ebenfalls der frühen Epoche des Malers an. In der Spätzeit ahmt derselbe auch die Italiener nach. Manche der dem Patinir zugeschriebenen Landschaften mögen, wie Scheibler annimmt, Jugendbilder des Hendrik Bles sein, so jene zu Madrid[2]; die mit dem hl. Christophorus, in der Londoner Nationalgalerie; auch jene im Wiener Belvedere, mit einer Ruhe auf der Flucht. Dieser Maler hat in der Landschaft nicht den kalten, blaugrünen Ton Patinirs, sondern geht mehr ins Bräunliche, hält aber zunächst noch die tupfende Art in Ausführung von Laubmassen fest. Dieser früheren Zeit gehören an: in Berlin eine Rast auf der Flucht und das Portrait mit der Landschaft[3]; das Hubertusbild in Nürnberg. In späteren Werken zeigt de Bles größere Breite des Vortrags, zugleich aber unsichere Formgebung und rauhere Farbentöne. Landschaften jener Zeit sind sehr häufig, besonders in Italien, wo der Maler geschätzt war, wie schon van Mander berichtet; andere in Wien, Namur, Dinant[4]. Sehr flüchtige Behandlung ergibt auch die von van Mander citirte Landschaft in Dresden. Der Dogenpalast zu Venedig besitzt ein sehr umfangreiches Höllenbild.

Zu Douai, im Gebiete von Artois, lebte im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts Jean Bellegambe, dessen schon Guicciardini Erwähnung thut[5]. Zwanzig Jahre hindurch war er für seine Vaterstadt thätig. Sein Hauptwerk, die Anbetung der heiligen Trinität, entstand 1520 für das Kloster von Anchin und befindet sich jetzt nach manchen Schicksalen in der Kirche Notre Dame daselbst[6]. Wir lernen ihn hier als Vertreter der älteren Richtung kennen, welcher nur in sehr freigebig angebrachten Architekturen der Renaissance huldigt. Im Museum zu Douai noch zwei Tafeln dieses Malers, Scenen aus dem Leben der Eltern Mariä vorführend. Nach Wörmann befänden sich in der Kathedrale zu Arras zwei Triptychen von bester Erhaltung, welche ebenfalls Bellegambe zugehörten; dazu käme noch das Altarstück der Berliner Galerie, mit der Haupttafel des Jüngsten Gerichts[7].

Gegen 1494 erscheint zu Brügge der Maler Jean Prevost, aus Mons im Hennegau stammend, dem es gelang, bald zu Brod und Ansehen zu kommen. Von seinen Lebensverhältnissen ist nichts bekannt. 1529 starb er zu Brügge in guten Verhältnissen[8]. Die dortige Akademie besitzt von ihm

---

[1] Florenz Nr. 698. [2] Madrid Nr. 1520. [3] Berlin Nr. 624. 630.

[4] Sammlung Henry.

[5] A. Wauters, Jean Bellegambe de Douai, Bruxelles 1861. Asselin et Dehaines, Recherches sur l'art a Douai, 1863. Vasari (VII, 583) nennt ihn ‚Giovanni Bellagamba di Dovai'.

[6] Abbild. bei Wauters, Peinture flamande p. 125. Vgl. Siret, Dictionnaire histor. et raisonné des peintres, Bruxelles 1881.

[7] Berlin Nr. 641. Vgl. Woltmann und Wörmann, Malerei II, 526.

[8] James Weale, Catalogue de l'Académie de Bruges, 1861, p. 27.

ein Letztes Gericht, das den Maler zweiten Ranges verräth, der mit vollem Herzen noch auf dem Boden heimischer Tradition steht und nur ungern von diesem Pfade zu Gunsten weniger Concessionen an neuere Auffassung abweicht. Die gesammelte Haltung, der ernste Zug in den Köpfen jenes Bildes verrathen einen strebsamen Künstler.

Von Pierre des Mares besitzt die Münchener Pinakothek den 1517 datirten großen Flügelaltar, mit dem Hauptbilde der Kreuzigung. Dem Namen nach müßte der Künstler aus den französischen Niederlanden herstammen; dem Stile nach zeigt das Bild Anlehnung an die Kölner Schule.

Flandrischen Ursprung hat auch die Familie der Clouet, welche in Frankreich ansässig wurde und dort Ruhm gewann[1]. Nachdem schon Jehan Fouquet sich an der flämischen Kunstsprache herangebildet, setzte ein brabantischer Maler dessen Richtung fort und wurde das Haupt einer berühmten Schule. Jehan der Aeltere war aus Brüssel; man findet ihn 1475 für Karl den Kühnen malend und 1499 für seine Vaterstadt thätig. Dessen Sohn Jehan, genannt Jehannet, wurde vermuthlich auch zu Brüssel geboren und zwar gegen 1475; er lernte dort die Malerei und wanderte nach Tours, dann nach Paris, wo er 1518 in den Hofdienst Franz' I. trat. Bis 1540 hat er gelebt. Beglaubigte Werke haben sich von ihm nicht erhalten; wahrscheinlich gehören ihm aber die noch alterthümlichen Portraits im Stile seines Sohnes. Man findet in den Uffizien das zierliche auf Pergament entworfene Reiterbildniß des französischen Königs, welches mit der Naivität flämischen Stils doch französische Eleganz verbindet. In Versailles das Brustbild Franz' I.; in Hampton Court das der Eleonore de France; in der Royal Institution zu Liverpool jenes der Margarethe von Valois.

François Clouet, Jehannets Sohn, wurde gegen 1500 in Tours geboren und setzte den Ruhm seines Vaters nicht nur fort, sondern verdunkelte ihn auch durch eigene Werke. Manche Bildnisse des Künstlers sind noch vorhanden; die historischen Compositionen im Palais Luxembourg aber gingen unter. Es ist mehr Manier und Eleganz in den Werken dieses jüngeren Clouet, aber doch noch viel solide Tüchtigkeit. Das bedeutendste derselben ist das signirte lebensgroße Portrait Karls IX., jetzt im Belvedere zu Wien. Der Louvre besitzt eine Wiederholung; dort auch das Bildniß der Königin Elisabeth. Während so die Clouet den Grundcharakter solider niederländischer Kunstrichtung nicht verläugnen, wird die einheimische Historienmalerei Frankreichs durch die von Franz I. importirten Italiener ganz in die Wege des oberflächlichen Classicismus gedrängt.

---

[1] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne II, 228. Pinchart, Notes et additions aux anciens peintres flamands etc. II, p. CCLI. Ed. Fétis, Les peintres belges à l'étranger.

Maler in Holland.

Hier tritt uns zunächst in der Gestalt des Hieronymus van Aken eine originale Künstlerkraft entgegen[1]. Der Name Hieronymus van Bosch, unter dem er bis zu Pincharts Entdeckung der Familie ausschließlich bekannt war, stammt von Hertogenbosch, jener Stadt des alten Brabant, wo der Maler zwischen 1460—1466 geboren war und den größten Theil seines Lebens zubrachte. Als Vater jener phantastischen, satirischen und sittenbildlichen Kunst, die in Peter Brueghel und den Teniers ihre Fortsetzung erlebt hat, ja in gewissen Bildern auch als Vorläufer des Adrian Brouwer und Jan Steen verdient er wohl die Beachtung kunstgeschichtlicher Kritik. Van Mander berichtet, Hieronymus habe für die S. Johanniskirche in seiner Vaterstadt alttestamentliche Scenen gemalt; aber diese sind im Bildersturm untergegangen, ebenso auch diejenigen, welche Zanetti im Dogenpalast zu Venedig sehen konnte. Die Galerie in Madrid rühmt sich, sieben Bilder von diesem Maler zu besitzen, von denen jedoch die neuere Kritik ihm nur drei bis vier zuerkennen will[2]: eine Anbetung der Könige, die Versuchung des hl. Antonius, dazu etwa noch den Sündenfall und die Allegorie[3]. In Neapel finden wir dann noch die heilige Familie, nebst Katharina und Barbara. Der phantastische Charakter des Malers kommt am besten in den Schrecknissen des Jüngsten Gerichts zur Geltung, welches die Wiener Akademie[4] besitzt, sowie in den nach seinen Bildern gefertigten Kupferstichen. Zumal bei Schilderung der Höllenqualen verliert sich die Darstellungskraft des Malers ins Dämonische und Spukhafte. An Ungethümen, Teufelsfratzen, Marterscenen und kalter Grausamkeit ist so viel und alles so ernsthaft, überzeugend und gründlich vorgetragen, als habe der Maler den visionären Blick wirklich in die höllischen Abgründe ewiger Qual versenkt. Besonders die Zusammensetzungen der Teufelskörper aus verschiedenen Thiergebilden überragen alles, was die Kunst vordem an solchen Motiven erfunden hatte. Schongauers hl. Antonius bleibt sicherlich matt dagegen. Dazu wirkt das energische, transparente Colorit mächtig, die Schrecken zu steigern.

Des Hieronymus Figuren haben gedrungene Anlage, wie sie die holländische Kunst bevorzugt. Heilige Motive gelingen ihm nicht, die Typen

[1] Pinchart, Archives des arts, Gand 1860, I, 267. T. v. Westrheene, in Mayers Künstlerlexikon I, 90 ff.

[2] Woltmann und Wörmann, Malerei II, 529.

[3] Madrid Nr. 1175. 1176. 1179. 1181. Vgl. auch Clément de Ris, Le Musée royale de Madrid, Paris 1859, p. 91.

[4] Copie in Berlin. Der Anonymus des Morelli (S. 102 der cit. Ausg.) erwähnt mehrere Bilder von Bosch, die er zu Venedig im Hause des Cardinals Grimani fand: ‚La tela d' inferno con la gran diversità de monstri fo de mano de Hieronymo Bosch, la tela delli sogni fo de man de listesso. La tela della Fortuna con el ceto che ingiotte Giona fo de man de listesso.'

sind dafür zu derb und niedrig. Aber er malt mit sicherer Hand und versteht, durch warmen Gesammtton dem Colorit stets Einheit zu geben. Hieronymus lebte bis 1516.

In Haarlem finden wir den tüchtigen Maler Jan Mostaert, der schon seit 1500 und dann bis 1549 in Thätigkeit ist[1]. Van Mander spricht sich lobend über ihn aus, besonders über seine Bildnisse. Waagen[2] nennt als einzige beglaubigte Werke die zwei Portraits im Antwerpener Museum. Es hat sich aber herausgestellt, daß dieselben nicht Frank van Borselen und Jacqueline von Bayern darstellen, die Jan Mostaert, nach van Mander, gefertigt haben sollte; somit besitzen wir überhaupt nichts Gesichertes von jenem Künstler. Die Mater dolorosa in der Kirche Notre Dame zu Brügge erklärt Waagen für das bedeutendste Bild desselben. Jedenfalls ist sie im Ausdruck des Schmerzes tief empfunden, ja die kleineren Bilder der sieben Leiden Mariä rund herum sind theilweise recht schön und des Gegenstandes würdig. Sollte die Tradition, welche auf Mostaert als Autor dieser Tafel deutet, wahr sein, so träte er hier als ein Maler vor uns hin, der noch in später Zeit sich edles und reines Gefühl zu bewahren vermochte. Gehen wir von dieser Mater dolorosa aus als dem einzigen Werke, das sich mit dem Künstler, wenn auch in schwache Verbindung setzen läßt, so gehörten dazu: die Madonna in Berlin[3]; Anbetung der Könige[4]; Beschneidung; Ruhe auf der Flucht[5]; heilige Familie in München; in Antwerpen: Maria mit dem Kinde, von Engeln, Propheten und Sibyllen mit Spruchbändern umgeben; im Dom zu Lübeck das große Altarwerk, dessen Mitte Anbetung der Könige, Inneres der Flügel Geburt und Flucht nach Aegypten darstellen. Maria hat hier immer den hohen Ausdruck von Frömmigkeit, welcher die weiblichen Köpfe des Malers anziehend macht. Besonders reich und sorgsam stattete derselbe auch die landschaftlichen Hintergründe aus[6]. Ob dieser tüchtige Künstler aber mit dem Jan Mostaert des van Mander in Haarlem identisch ist, muß unentschieden bleiben.

Nach Haarlem gehört auch jener Jan Joest, welcher die Tafeln am Hochaltar der Kirche zu Calcar gefertigt hat[7].

In Leyden wäre Cornelis Engelbrechtsen zu nennen. Er ist 1468 geboren, wird zuerst 1499, dann 1522 in den Urkunden genannt und lebte bis 1533. Als Lehrer des berühmten Lucas van Leyden hat er am Ruhm desselben Antheil genommen. Nur zwei von van Mander sichergestellte

---

[1] A. van der Willigen, Les artistes de Haarlem, Haarlem 1870, p. 228 ss.

[2] Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttg. 1862, I, 143.

[3] Berlin Nr. 554. [4] München Nr. 639. [5] Das. Nr. 646.

[6] Im Brüsseler Museum noch zwei Seiten eines Altarflügels (Nr. 386. 387); im Wiener Belvedere eine ‚Ruhe auf der Flucht' in stattlicher Landschaft, und ein männliches Portrait (II, 2, 75 und II, 2, 49).

[7] A. van der Willigen, Les artistes de Haarlem p. 54.

Werke dieses Malers haben sich aus dem Bildersturm gerettet: jener Flügelaltar, dessen Mitte die Kreuzigung darstellt — während auf den Seiten die symbolischen Vorbilder, das Opfer Abrahams und die eherne Schlange, auftreten[1] —, sowie die Klage um den Leichnam des Herrn, von kleineren Grisaillebildern umkränzt[2], beide Werke jetzt im städtischen Museum zu Leyden. Die Conturen sind noch hart, der Fleischton ist braun, die Zeichnung mäßig. In den Köpfen der Frauen herrscht ein nicht ungefälliger, aber doch einförmiger Typus; die Wirkung des Colorits ist bunt.

Lucas van Leyden.

Lucas Jacobsz, genannt Lucas van Leyden, ist daselbst 1494 als Sohn eines Malers geboren[3]. Er war ein frühreifes Talent, das namentlich auf dem Gebiete des Kupferstiches weitgehenden Ruhm erlangte, obwohl seine Wirksamkeit nicht so populär und epochemachend wurde als diejenige Albrecht Dürers, da ihm die große innere Anschauung mangelte. Lucas erhielt von seinem Vater Hugo den ersten Unterricht, dann kam er zu Engelbrechtsen, trat aber schon 1508 mit einem Kupferstich vor die Oeffentlichkeit. 1515 schloß er den Ehebund mit einer aus der Familie Boschhuizen, die ihm ansehnliche Mitgift zubrachte. Es ist wohl anzunehmen, daß jetzt günstige Vermögensverhältnisse den Plan, die Provinzialstadt Leyden mit einem größeren Orte zu vertauschen, zur Reife brachten, denn 1521 erscheint er in Antwerpen, dem Mittelpunkt niederländischen Handels und wird als ‚Lucas de Hollandere scildere' in die Gilde des hl. Lucas aufgenommen. Hier empfing er auch den Besuch Dürers, welcher von ihm berichtet[4]: ‚Mich hat zu gast geladen maister Lucas, der in Kupffer sticht, ist ein kleins männlein und bürtig von Leyden.' Lucas blieb nicht lange in Antwerpen. 1527 trat er eine Reise in die südlichen Niederlande an, wo ihm viele Ovationen bereitet wurden. Aber die Festmahle sagten der an Arbeit und regelmäßiges Leben gewöhnten schwächlichen Natur des Malers nicht zu; tiefgeschädigt kehrte er zurück und lebte unter manchen Beschwerden nur noch bis 1533. Nicht mehr als 39 Lebensjahre waren ihm beschieden. Lucas vermochte nicht die Kunst auf jener edeln Höhe zu erhalten, welche ihr die van Eyck angewiesen: er ist durch und durch profan, in erster Linie Genremaler. Die Objecte seiner Darstellung treten meist gewaltsam und manierirt auf, die Köpfe sind durchschnittlich von häßlichem und einförmigem Typus, der Ausdruck bleibt oft gänzlich apathisch

---

[1] Waagen, Handbuch S. 149. [2] Taurel, Christelijke Kunst II, 189.

[3] Karel van Mander, Het Leven etc. (Ausg. von 1764) I, 67 ff. Dazu Vasari V, 406 ss. A. Rosenberg, in Dohme's Kunst und Künstler 15 und 16, S. 3 ff. Waagen, Handbuch I, 155 ff. W. Evrard, Lucas de Leyde et Albert Dürer, la vie et les oeuvres de Lucas de Leyde etc., Bruxelles 1884.

[4] Tagebuch, Ausg. von Leitschuh S. 87.

und reizlos. Nur selten vermag er rechte Theilnahme zu wecken, seine Gestalten aus innerer Lebenskraft heraus wirken zu lassen, von der Nothwendigkeit ihres Daseins zu überzeugen. Gewöhnlich sind es nur Statisten, die ihre Rolle matt und gequält aufführen. Indes fand seine Kunstsprache durch die meisterhafte Behandlung des Stiches Eingang und viele Nachfolge. In Scenen aus dem Volksleben bewegt sich des Künstlers Natur augenscheinlich am wohlsten; ideale Gegenstände widerstrebten ihr gänzlich. Tritt hierzu aber die Nachahmung italienischer Formen, so wird mit den plumpen Gestalten nackter Körper leicht die Caricatur vollendet.

Echte Bilder des Lucas sind ebenso selten, als die von anderen Malern nach den Kupferstichen gefertigten zahlreich auftreten. Bei der kurzen Lebensdauer und der steten Kränklichkeit des Meisters in den letzten Jahren wird dies erklärlich.

Betrachten wir zunächst das ‚Jüngste Gericht' im Rathhause zu Leyden, so muß uns hier sofort auffallen, wie sehr der Künstler hinter seiner Aufgabe zurückbleibt. Die große Fläche wirkt nicht nur äußerst leer, die Composition stillos, sondern auch die Köpfe präsentiren sich, dem Ernst des Gegenstandes unangemessen, nüchtern und apathisch. Dafür kann auch sorgfältige Zeichnung nicht entschädigen. Besser die auf den Außenseiten der Flügel dargestellten Apostel Petrus und Paulus in Landschaften.

Unter den beglaubigten Werken nimmt das Madonnenbild in München, mit der hl. Magdalena und dem Stifter, den bevorzugten Platz ein. Wie van Mander berichtet, war es ursprünglich ein Diptychon; jetzt ist es zur Tafel umgestaltet, auf deren Rückseite sich immer noch die zum Altar gehörige Verkündigung Mariä befindet. Die Figuren sind zwar, bis auf des Stifters recht lebendiges Porträt, ohne besonderen Ausdruck, die Behandlung ist aber sorgfältig, das Colorit, den matten Fleischton ausgenommen, prächtig. Das vielleicht einzige noch vorhandene Beispiel der Technik in Wasserfarben, deren van Mander gedenkt, befindet sich in der Sammlung der Wiener Akademie. Es stellt die Sibylle von Tibur dar, welche den Kaiser Augustus auf die in der Höhe schwebende Gestalt der Jungfrau Maria mit dem göttlichen Kinde aufmerksam macht. Die Figuren sind hier zwar recht lebendig, wirken in der geschnörkelten Modetracht aber doch wie Caricatur. Wie das Genre dem Maler viel näher lag, erkennen wir zunächst aus der beim Grafen von Pembroke in Wiltonhouse befindlichen Tafel der am Tische zum Spiel versammelten Gesellschaft, mit ziemlich ausdrucksvollen Köpfen. Vielleicht gehört dem Maler auch die ‚Schachpartie' im Berliner Museum und der hl. Hieronymus daselbst. Echte Werke sind ferner: Moses, aus dem Felsen Wasser schlagend, in der Villa Borghese zu Rom; eine Anbetung der Könige im Buckingham-Palast zu London[1], vielleicht auch jene Kreuzigung beim Consul

[1] J. P. Richter, Kunstchronik XVI, 310.

Weber in Hamburg. Waagen nennt dann noch eine Kreuzigung in der Galerie Liechtenstein zu Wien und als das bedeutendste der Galeriebilder jene Heilung des Lahmen in der Petersburger Ermitage, deren auch van Mander Erwähnung thut. Der Schwerpunkt liegt hier auf der trefflich durchgeführten Waldlandschaft.

Die Richtung des Lucas van Leyden prägt sich am deutlichsten in den Stichen aus, deren Bartsch und Passavant 177 anführen[1]. Technisch verrathen diese Blätter Gefühl für die Feinheiten der Linie, des Schattens, der Luftperspective, ja sie sind zum Theil außerordentlich weich und malerisch behandelt; was uns aber oft abstößt, sind die häßlichen Typen, die manierirten, langgestreckten oder verdrehten Körper, die Trivialität der Auffassung heiliger Objecte, der Mangel an Geschmack. Die Extremitäten sieht man oft plump, die Augen zugekniffen, die Bewegungen meist übertrieben, die Falten schlaff und bedeutungslos. Als Jugendwerke sind die Blätter: Lazarus (B. 42), von 1508, dann die Versuchung des hl. Antonius, von 1509 (B. 117), und die Bekehrung Pauli, eine genrehafte Composition aus derselben Zeit (B. 107), merkwürdig. Lucas zählte damals erst 15 Jahre! Dann folgen die Ausstellung Christi (B. 71), ein sehr figurenreiches Motiv mit vieler Architektur in nicht minder genreartiger Auffassung, und das Milchmädchen (B. 158). In der folgenden Epoche wächst der frühreife Stecher mehr aus den Unebenheiten in breitere Formgebung hinein, es wird aber auch das realistische Moment oft sehr derb ausgeprägt. Von 1513 stammt die Anbetung der Könige (B. 37); von 1516 der hl. Hieronymus (B. 113) und das nicht übel gezeichnete Blatt der hl. Anna und Maria mit dem Kinde (B. 79), dessen Körper recht lebensvoll bewegt ist. Die große Kreuzigung (B. 74) von 1517 zeigt den Schwerpunkt schon ganz auf der Landschaft. Zu den besten Blättern gehören: Esther vor Ahasverus (B. 31), von 1518, natürlicher in der Auffassung, sowie frei von Manier, und die Ankunft des verlorenen Sohnes (B. 78), mit landschaftlicher Ferne. Eine bessere Christusgestalt finden wir auf dem Blatt der Geißelung (B. 48); desto trauriger ist der Typus des Herrn auf der Dornenkrönung (B. 69). Nicht ohne Würde, bis auf die zugekniffenen Augen und die formlose rechte Hand, präsentirt sich der Heiland mit der Weltkugel (B. 86). Niedrige Typen zeigt die Folge der Apostelgestalten; eine wahre Caricatur des nordischen Philisters aber bietet der bebrillte hl. Marcus (B. 100), von 1518. Gegen 1520 hin zeigt sich bei Lucas das Bemühen, sich mehr der Art Dürers zu nähern. Hierher gehört der sonderbare Stich: Magdalena als Weltkind in üppiger Gesellschaft (B. 122), und das in jeder Hinsicht am meisten befriedigende Blatt: Kaiser Maximilian I. (B. 172), welches auch K. van Mander für den besten Stich

[1] Bartsch, Le peintre graveur VII, 331 ss., und Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Lucas de Leyde. Passavant p. 3 ss.

des Lucas erklärte. 1521 entstand die Passion (B. 43—56), mit sehr derben, unerquicklichen Motiven ausgestattet; 1523 die sehr häßliche Madonna (B. 84), dem Kinde eine Blume zeigend, dabei ein alter, unschöner Engel. Ein recht freundliches Christuskind finden wir auf einem anderen Madonnenbilde (B. 82). Spätere Genrestücke aus dem unteren Volksleben treten oft roh und formlos auf, manche possenhaft, widerwärtig, ohne jeden künstlerisch versöhnenden Zug. 1525 erschien des Lucas Selbstportrait. Dann geräth er in den Bann Marcantons und verfällt dem traurigsten Absturz in den Manierismus. Passavant nennt auch eine Anzahl von Holzschnitten, denen Entwürfe des Malers zu Grunde liegen.

In Amsterdam lebte Meister Jacob Cornelisz, dem erst die neuere Kritik nach Entdeckung des Monogramms verdiente Würdigung seines ernsten Strebens hat zu Theil werden lassen[1]. Das früheste Bild dieses Malers ist vom Jahre 1506; das späteste Datum findet sich in einer Zeichnung von 1530[2]. Die Formgebung ist bei ihm noch streng und alterthümlich, dabei doch realistisch; an Schönheitssinn fehlt es auch gänzlich, ja besonders die Kinder sind meist von abschreckender Häßlichkeit. Aber der treuherzige Ausdruck und Ernst der Auffassung machen vieles wieder gut, denn hier hat der Maler noch die alte Tüchtigkeit der van Eyck'schen Schule bewahrt. Namentlich bei ruhigen Darstellungen ist der Ausdruck voll Kraft und Innigkeit, wie besonders die Heiligen auf dem Wiener Altar darthun. Das Colorit ist warm, energisch, die landschaftliche Umgebung mit Vorliebe behandelt. Meister Jakob steht übrigens nicht im Zusammenhang mit einem der damaligen flämischen Künstler.

Datirt sind aus der Frühzeit: das Bild mit der Stifterfamilie in Berlin, von 1506, und Christus als Gärtner vor Magdalena, von 1507, in der Galerie zu Kassel[3]. Etwa gleichzeitig die große Anbetung der Könige im erzbischöflichen Museum zu Utrecht; der Altar in der Ambraser Sammlung; das Portrait im Belvedere. Das Kasseler Bild, früher Schäufelin genannt, zeigt die gedrungene, unschöne Gestalt Christi, mit aufgestülpter Nase, vor der im strengsten Modecostüm sich präsentirenden Magdalena von ältlichem Typus. Aber das Gefühl ist ehrlich und naiv vorgetragen, der Eindruck überzeugend.

Das Wiener Belvedere ist im Besitz des sehr prächtigen Hieronymusaltares, von 1511 datirt[4]. In der Mitte der Heilige, dem Löwen einen

---

[1] Derselbe scheint seine Bilder erst mit den zwanziger Jahren monogrammirt zu haben, während sich die Signatur auf den Holzschnitten schon von 1510 an findet.

[2] Waagen hatte diesen Künstler zum Westfalen gemacht (Handbuch I, 286). Dagegen W. Schmidt, Kunstchronik XV, 579. Bode, Repert. IV, 298. Besonders L. Scheibler, Die Gemälde des Jakob Cornelisz von Amsterdam, Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. III (1882), 13 ff.

[3] Kassel Nr. 40. [4] Wien II, 1, Nr. 47.

Dorn aus dem Fuße ziehend; an den Seiten die Stifter, in der Landschaft Motive aus dem Leben des Hieronymus. Die inneren Flügel enthalten auf beiden Hälften, die äußeren auf der inneren Partie eine Anzahl sehr trefflicher Heiligenfiguren. Die Außenseite stellt die Messe Papst Gregors vor; alles ist von bewundernswerther Sorgfalt der Ausführung.

In Neapel finden wir eine Geburt Christi, dem Jahre 1512 entstammend[1]: Unter Ruinen wird das am Boden liegende Kind verehrt, während eine große Zahl von Engeln das Gloria anstimmt. Zu den Seiten die Stifterpaare mit ihren Schutzheiligen; auch hier sorgfältige Durchbildung aller Einzelheiten. Es seien ferner genannt: In der fürstlich Bückeburg'schen Sammlung der Ahrensburg bei Hameln die heilige Familie mit Joachim und Anna in Landschaft; in Wörlitz der Abschied Christi von den heiligen Frauen; in Berlin die Anbetung der Könige, besonders aber das Altärchen[2] mit der Jungfrau, dem Kinde und musicirenden Engeln, innen St. Augustin mit dem Stifter, rechts St. Barbara mit der Stifterin, außen die hll. Anna und Elisabeth von Thüringen; in der Galerie des Haag Salome mit dem Haupte des Johannes[3], und in der Sammlung des verstorbenen Prinzen Friedrich daselbst der Altar mit der Anbetung der Könige, von 1517 datirt. In Kassel noch ein Allerheiligenbild[4] von 1523; im Kölner Museum[5] ein Altar mit der Kreuzigung, innen St. Georg und Magdalena, nebst dem Stifterpaare; in Amsterdam das späte Bild Saul bei der Hexe von Endor, bezeichnet 1526; im Antwerper Museum ein Altar mit Maria und Engeln und das Brustbild eines Mannes; in der Sammlung René de la Faille daselbst eine Anbetung der Könige. Zu dem Neapeler Bilde scheint die Anbetung der Könige im Museum von Verona zu passen.

Mit vorwiegend landschaftlicher Begabung präsentirt sich der talentvolle Jan van Scorel. Dieser Maler, der sich selbst auf einem Bildniß so nennt von seinem Geburtsort Scorel (jetzt Schoorl) bei Alkmaar, ist am 1. August 1495 geboren[6]. Nachdem der verwaiste Knabe bis zum 14. Jahre die lateinische Schule besucht, lernte er die Kunst drei Jahre lang zu Haarlem bei Wilhelm Cornelisz, einem Maler von wüsten Sitten. Damals schon erklärte sich bei ihm die Neigung zum Landschaftlichen, während den Zeitgenossen das Architektonische über die Natur zu gehen pflegte. Von Haarlem zog er nach Amsterdam, wo er bei Jakob Cornelisz Aufnahme fand; dieser hielt ihn wie einen Sohn und führte ihn in alle Wege der hochausgebildeten Technik ein. Jans frühe Bilder verrathen einen dem Lucas und Dürer

[1] Neapel V, Nr. 31. [2] Berlin Nr. 538. 607. [3] Haag Nr. 1.
[4] Kassel Nr. 58. [5] Köln Nr. 303.
[6] Ausführlich bei van Mander. Vgl. noch den Aufsatz von Justi im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. II, 1881, 193 ff. Das. S. 210. L. Scheibler und W. Bode, Verzeichniß der Gemälde des Jan van Scorel. M. S. Muller, De Schilderijen van Jan van Scorel in het Museum te Utrecht, Utrecht 1880. L. Scheibler, Repert. VII, 60 ff.

verwandten Geschmack; wie es scheint, hatte er doppeltes technisches Verfahren, pastosen und dünnen, lasurartigen Auftrag. Von Amsterdam ging er nach Utrecht, wo damals Jan Gossaert im Dienste des Bischofs Philipp von Burgund sich aufhielt. Dieser mag ihn zur Fahrt nach Italien angeregt haben. Wollen wir van Mander glauben, so war Gossaert damals zum wüsten Trinker herabgesunken, so daß Scorel ihm gegenüber selbst in Gefahr des Lebens kam. Letzterer ging nun nach Köln, von da nach Speyer, wo er sich in Baukunst und Perspective unterrichtete. Auch in Straßburg, Basel und bei Dürer hat er geweilt, bis die Religionswirren ihn vertrieben. Er hatte die Neigung eines Edelmannes aus Kärnthen gewonnen, der ihn auf sein Schloß einlud. Hier malte er für Ober-Vellach das schöne Altarwerk mit der heiligen Sippe, in dem sich noch ganz die solide, altniederländische Richtung ausspricht, auch etwas von Dürers Einfluß merkbar wird [1]. Von hier zog der Maler nach Venedig und von da mit einer Gesellschaft von Pilgern nach Palästina [2]. Dort machte er nun viele Studien, die bei den Bildern Verwerthung fanden, auch trat er selbst in den Orden der Ritter oder Brüder vom heiligen Grabe, dessen Mitglieder er später portraitirt hat. Auf der Rückkehr verweilte er in Rhodus beim Großmeister. In Rom war inzwischen Hadrian von Utrecht, Erzieher Karls V., auf den Stuhl Petri erhoben worden, der seinen Landsmann gütig aufnahm, ihm zum Bildniß saß und ihn schließlich zum Intendanten über das Belvedere machte. Scorel nahm die Eindrücke von Raffaels Werken lebhaft in sich auf und verfiel nun dem italianisirenden Manierismus. Nach dem Tode Hadrians VI. kehrte er in die Heimat zurück und trat in den geistlichen Stand, 1528 wurde er Domherr [3]. Des Malers Verhältniß zu Agathe von Schoenhoven, deren anziehendes jugendliches Portrait wir im Palazzo Doria zu Rom finden [4], läßt aber erkennen, daß er nicht dem geistlichen Stande gemäß lebte, den er wohl nur aus weltlichen Absichten ergriffen hatte. 1527 ging er nach Haarlem, wo er mehreres vollendete. Auch das Genter Altarwerk hat er restaurirt. Lange Zeit galt als einziges beglaubigtes Bild das Triptychon im Museum zu Utrecht: Maria sitzt auf einer Steinbank und wendet sich dem Stifter zu, auf dessen gefaltete Hände sie ihre Rechte legt. Das Kind berührt mit der Rechten die Wange der Mutter und mit der Linken das Kinn des Priesters [5]. Nicht ohne Anmuth ist die Gruppe der Madonna im Museum zu Rotterdam [6], obwohl die

[1] Bezeichnet: ‚Johannes Scorel 1520.' Vgl. die Abbildung bei Justi a. a. O. S. 198.

[2] Ein Beguinenpater aus Gouda hatte ihn zum Anschluß bewogen. Von Venedig aus sandte er später dem Guardian des Sionsklosters ein Bild, das lange in der Kapelle von Bethlehem zu sehen war.

[3] Vasari (VII, 583) nennt ihn: ‚Giovanni Schorl canonico di Utrecht.'

[4] Bezeichnet: ‚Agatha Sconhoviana 1529 per Scoreliū. pict.' Es ist die Tochter Isaaks von Schoenhoven, mit der Scorel vier Kinder erzeugte.

[5] Abbild. bei Taurel, Christelijke Kunst. [6] Rotterdam Nr. 201.

Züge Mariens unschön sind. Die Magdalena Scorels im Amsterdamer Museum[1] ist, im Gegensatz zu den beliebten farbigen Stoffen jener Zeit, schwarz bekleidet. Hier empfindet man das Bemühen des Künstlers, die Schönheitslinie auszuprägen. Kleine alte Wiederholung des Bildes im Museum zu Palermo. In der Kirche zu Warmenhuizen bei Alkmaar malte er die noch erhaltenen Temperabilder aus dem Alten Testament, welche schon ganz den Manierismus zeigen. Kälte und Leerheit der Formen machen sich auch bei den Bildern von Adam und Eva im Haarlemer Museum[2] geltend.

Besseren Begriff von dem, was Scorel vermochte, erhalten wir durch die große Kreuzigung im Provinzialmuseum zu Bonn[3], welche 1530 entstanden ist. Auch sie enthält viel Manierirtes, ergibt aber ein wohlgestimmtes Colorit. Im übrigen verräth er bei Landschaften und Bildnissen einen größeren Zug und mehr Plastik, als des Malers Landsleuten sonst eigen war. Von Portraits sind die der Brüder vom heiligen Grabe in Utrecht und Haarlem hervorragend, obgleich die Autorschaft bei ersteren nicht bezeugt ist. Scorel war beliebt als Portraitmaler. Seine Landschaften ergeben eine Fülle von Motiven, während die historischen Gegenstände oft zur Staffage herabsinken. Die schönste von ihm bekannte Naturscenerie findet sich auf dem Bilde der Taufe Christi, gemalt für den Comthur des Johanniterordens in Haarlem[4]: Die Figuren sind hier von geringer Größe und springen silhouettenscharf vom Grunde ab.

Umfangreiche Werke des Künstlers entstanden erst in den letzten Jahren. Vieles ging im Bilderstürm unter. Als Philipp II. 1549 in Utrecht weilte, suchte er alles käuflich an sich zu bringen, was von Scorel vorhanden war, und nahm es mit nach Spanien.

Aus Groningen stammte der Maler Jan Swart, welcher 1469 geboren ist und sich, wie van Mander berichtet, nach Italien begab, dann in Gouda ansässig wurde und 1535 gestorben ist[5]. Ausgehend von dem mit Monogramm versehenen Holzschnitt der Predigt Christi, schließen wir daran eine Anbetung der Könige des Antwerpener Museums[6] und den lehrenden Johannes Baptist in der Münchener Pinakothek[7].

---

[1] Amsterdam Nr. 308. [2] Haarlem Nr. 105.

[3] Bezeichnet: ‚Jan van Schoorle 1530.' Eine ähnliche Kreuzigung fand Scheibler im Museum zu Haarlem.

[4] Haarlem Nr. 106.

[5] Fétis, Catalogue du Musée royale de Belgique, 1877, p. 14.

[6] Antwerpen Nr. 207. [7] München Nr. 744.

Zusätze und Berichtigungen.

Zum I. Theile.

S. 28 ff. Die Katakombenforschung hat in neuester Zeit durch die Arbeiten von J. Wilpert manches Licht und wesentliche Förderung erhalten; vgl.: Principienfragen der christlichen Archäologie. Freiburg 1889; derſ., Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie. Daſ. 1889; derſ., Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Daſ. 1890; derſ., Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Daſ. 1891; derſ., Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Daſ. 1892. — Dazu: J. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Freiburg 1887. — De Waal, Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte. Seit 1887; derſ., Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Freiburg 1891.

S. 99 ff. Zur Geschichte der byzantinischen Malerei, insbesondere der Miniaturen kommen in Betracht: N. Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach den Miniaturen der griechischen Manuscripte. Odessa 1876, Atlas 1877 (russisch); französische Uebersetzung: Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale, publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinsky, précédée d'une Préface de M. A. Springer. Tome I. Paris 1886, II. 1891. — Der dem goldenen Zeitalter byzantinischer Kunst angehörige, 1879 in Rossano (Calabrien) gefundene Codex ward, allerdings ohne gehörige Schätzung des artistischen Werthes, edirt von O. von Gebhardt und A. Harnack (Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis. Lipsiae 1880). Vgl. über die Miniaturen desſelben Kondakoff, Histoire de l'Art byzantin I, 144 ss. — Ueber einen Psalter des neunten Jahrhunderts: *Kondakoff*, Manuscrit du Psautier grec du IX^{e} siècle de la Collection Chloudoff à Moscou. Moscou 1878; avec 16 planches. — Dazu: *A. N. Popoff*, Description des manuscrits de la Bibliothèque Chloudoff, 1875. — Ueber die griechischen Manuscripte im Kloster der hl. Katharina auf dem Sinai vgl. *Kondakoff*, Voyage au Sinai en l'année 1881; Les antiquités du monastère de Sinai. Odessa 1882; avec un atlas de 100 phot. par Raoult; v. Le compte rendu de H. Omont, Bibliothèque de l'École des chartes. Tome XLIII, 1882. — Abbildungen aus byzantinischen Manuscripten außer in den genannten Werken auch bei Comte *Ouvaroff*, L'Album byzantin. Moscou 1890; und bei *Rohault de Fleury*, L'Évangile, études iconographiques et archéologiques. Paris 1874. — Die Mosaiken der byzantinischen Klosterkirche Chora in Constantinopel (heute Kachrijé-Dschamissi) sind von Th. Mühlmann

und A. Laval in Prüfers Archiv für kirchliche Kunst (10. Jahrg., Berlin 1886, Nr. 9) geschildert (mit Abbild.); auch die Fresken jener Kirche, in denen, wie es scheint, abendländische Einflüsse walten, verdienen Beachtung; vgl. a. a. O. S. 34 ff. Dazu *Kondakoff*, Histoire de l'Art byzantin II, 14 ss., und dessen Werk: Les Églises byzantines et les Monuments de Constantinople. Odessa 1886. — Vgl. ferner den Aufsatz von A. Springer: Die byzantinische Kunst und ihr Einfluß im Abendlande (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, S. 159 ff.). Ueber den Athos siehe: H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891. — Ueber Email: J. Schulz, Die byzantinischen Zellenemails. Aachen 1884.

Zu den Mosaiken vgl. die Artikel von *E. Müntz*, Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie. Paris 1878 (Extrait de la Revue archéol., fascic. VIII.), und A. Springer, Die mittelalterliche Kunst in Palermo (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, S. 159 ff.); ferner: Tikkanen, Die Genesismosaiken. Helsingfors 1889.

S. 259 ff. Die deutsche Miniaturmalerei betreffend vgl.: Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889. — St. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Das. 1881; derſ., Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Das. 1886. — Jos. Dernjak, Die Handzeichnung im Codex Latinus Monacensis (Repertorium II, 1879, 301 ff.). — W. Diekamp, Das Evangeliar des Klosters Freckenhorst (Repert. VIII, 1885, 325 ff.). — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg 1884. — H. Janitschek, Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei (Straßburger Festgruß an A. Springer, Berlin und Stuttgart 1885). — R. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. Das. 1880. — G. Irmer, Bildercyklus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin 1881. — *R. de Lasteyrie*, Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum. Paris 1883. — *O. v. Gebhardt*, The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch. London 1883. — *Piscicelli*, Le Miniature nei Codici Cassinesi. Documenti per la storia della miniatura in Italia. Montecassino 1887 ss.

Allgemeines über Miniaturmalerei: E. Dobbert, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei (Repert. V, 1882, 288 ff.). K. Lamprecht, Initialornamentik vom achten bis dreizehnten Jahrhundert. Leipzig 1882; derſ., Bildercyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter (Repert. VII, 1884, 405 ff.). — A. Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Leipzig 1880; derſ., Die Genesisbilder in der frühen Kunst des Mittelalters. Das. 1884; derſ., Bilderschmuck in den Sacramentarien. Das. 1889 (Abhandlungen der philos.-histor. Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften). — *Görtz*, De l'état de la peinture dans l'Europe septentrionale depuis Charlemagne jusqu'au commencement de la période romane. Moscou 1873 (russisch). — St. Beissel, Vaticanische Miniaturen, mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg 1893.

S. 284 ff. Zu den Malereien von S. Angelo in Formis bei Capua vgl. F. X. Kraus (Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlung XIV, 1893, 3 ff. mit Abbildungen nach Photographien). Der Autor sieht in diesen Fresken ‚das vollständigste und beste Exemplar dessen, was er die karolingisch-ottonische Bilderbibel nennt; den lebendigsten Zeugen für die Kunstweise und das künstlerische Vermögen der Montecassiner des elften Jahrhunderts, ja mehr als das: den nächsten Verwandten

der Reichenauer Wandgemälde — die beiden mächtigsten Denkmäler der retrospectiven Kunst, die mit dem Ausgang des elften Jahrhunderts dahinstirbt' (S. 10). ‚Vergleichen wir die Fresken von S. Angelo mit denen der Reichenau, so tritt uns die Thatsache entgegen, daß für beide die altchristlich-römische Kunst die gemeinsame Grundlage bildet ꝛc. Ein Hauch antiken Geistes weht über diese Darstellungen hin, selbst da, wo gewisse Details der byzantinischen Uebung abgesehen sind' (S. 96 f.). Leo Marsicanus bezeugt nun, daß Abt Desiderius nach Constantinopel sandte, Künstler zu dingen, von denen die Novizen im Kloster lernen sollten. Es handelte sich also nicht bloß um ein ‚Absehen von Details im Costüm', sondern um ein ‚Neuaufblühen der verschiedenen Künste'. Am stärksten prägt sich die byzantinisirende Auffassung im Weltgericht und dem Rex gloriae aus, was schon Caravita beobachtet hat. Daß sich in der decorativen Ausstattung der Basilika von S. Angelo jene beiden in Unteritalien damals bestehenden Richtungen, die lateinisch-indigene, entartete, und die byzantische, kreuzen und durchdringen, liegt am Tage. Das Jüngste Gericht in S. Angelo hat auch Springer (Repert. VII, 1884, 402 ff.) schon behandelt. Dobbert (Ueber das Abendmahl in der byzantinischen Kunst; Repert. XV, 1892, 380) bemerkt dagegen: ‚In den Wandmalereien der Kirche S. Angelo sehe ich das Erzeugniß einer süditalisch-griechischen Künstlerschule aus dem elften Jahrhundert. Vor allem werde ich durch die Abendmahlsdarstellung in meiner Meinung bestärkt. Salazaro's Versuch, die süditalienische Kunst des frühen Mittelalters als eine an Ort und Stelle selbständig erwachsene hinzustellen, ist vollständig mißlungen. Die süditalienischen Denkmäler weisen auf das unzweideutigste überaus starken Einfluß der byzantinischen Kunst auf.' Ich selbst habe im Text (S. 284) bemerkt: ‚Die Malereien der Kirche legen kein besonders günstiges Zeugniß von den Kenntnissen und Fähigkeiten jener Malerschule ab, die sich zu Montecassino unter griechischen Lehrmeistern herangebildet hatte.' Naturgemäß wird in dieser Malerschule die indigene Tradition nicht völlig erloschen sein.

S. 465 ff. Von romanischer Wandmalerei ist neuerdings zu Burgfelden (Oberamt Balingen, Schwarzwaldkreis) in der kleinen S. Michaelskirche ein Jüngstes Gericht bloßgelegt worden, dessen Publicirung in der 28./29. Lieferung der Kunstdenkmäler im Königreich Württemberg stattfand. Dieses Werk möchte der Reichenauer Schule angehören. Kraus (a. a. O. S. 97) versetzt es um 50 Jahre später als die Bilder in Oberzell. Vgl. dessen Werk: Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell. Freiburg 1884. — Ueber romanische Wandmalerei in Oesterreich siehe noch: Dahlke (Repert. V, 1882, 113 ff.; VI, 1883, 121 ff.; IX, 1886, 156 ff.). — Atz, Romanische Wandmalerei in S. Margareth zu Lana bei Meran (Mittheil. der k. k. Centralcommission XVIII, 1892, Neue Folge, 102 ff.). — Ueber neuaufgedeckte Bilder in der kleinen Johanneskirche zu Pürgg bei Stainach unweit Aussee vgl. Prinz Philipp zu Hohenlohe, Die romanischen Fresken zu Pürgg in Steiermark (a. a. O. XX, 1894, Neue Folge, 1. Heft S. 17 ff.); dazu Kunstchronik (v. Lützow) 3. Jahrg., 1891—1892, Neue Folge, Nr. 21, S. 352 ff. — Ueber Schweizer Malerei: R. Rahn, Zur Deutung der romanischen Deckengemälde in der Kirche zu Zillis (Repert. V, 1882, 406 ff.).

Die deutsche Kunst überhaupt betreffend: A. Springer, Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886, S. 115 ff.). — W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im zehnten und elften Jahrhundert. Trier 1891. — E. Steinmann, Die Tituli und die

kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom fünften bis elften Jahrhundert. Leipzig 1892. — W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart 1888. — H. Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1888. — H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

S. 375 ff. Zur Geschichte der russischen Kunst: *Bousslaïew*, Aperçu général sur l'iconographie russe (Recueil de la Société de l'ancien art russe, année 1866, p. 56 ss.); derſ., Les Apocalypses figurées (Publication de la Société paléographique de Saint-Pétersbourg); derſ., La littérature et l'art dans l'ancienne Russie (Études historiques, tome II; ruſſiſch).

S. 547 ff. Cimabue betreffend vgl. den Aufſatz von Wickhoff: Ueber die Zeit des Guido von Siena (Mittheilungen des Inſtituts für öſterreichiſche Geſchichtsforſchung X, 2. Heft); dazu die verſtändige Widerlegung von H. Thode: Sind uns Werke von Cimabue erhalten? (Repert. XIII, 1890, 1 ff.)

Zur Ikonographie: *E. Müntz*, Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie. Paris 1885. — G. Voß, Darſtellung des Weltgerichts in der bildenden Kunſt des frühen Mittelalters. Leipzig 1884. — J. Ficker, Die Darſtellung der Apoſtel in der altchriſtlichen Kirche. Leipzig 1887.

Zur Geſchichte der Malerei: F. von Reber, Geſchichte der Malerei vom Anfang des vierzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. München 1894.

Zum II. Theile.

S. 1 ff. Giotto betreffend vgl. den Aufſatz von K. Frey: Studien zu Giotto (Jahrb. der Preuß. Kunſtſamml. VI, 1885, 107 ff.; VII, 1886, 101 ff.); derſelbe iſt allerdings für den Text vorliegenden Werkes bedeutungslos. — Ferner J. Tikkanen, Der maleriſche Stil Giotto's. Helſingfors 1884. — Für das Allgemeine: H. Thode, Studien zur Geſchichte der italieniſchen Kunſt des vierzehnten Jahrhunderts (Repert. XI, 1888, 1 ff.).

S. 130 ff. Zur italieniſchen Miniaturmalerei: J. Neuwirth, Italieniſche Bilderhandſchriften in öſterreichiſchen Kloſterbibliotheken (Repert. IX, 1886, 383 ff.).

S. 174 ff. Zu Meiſter Wilhelm von Herle iſt noch der Fragmente von Wandmalerei aus dem Stadthauſe, jetzt im Kreuzgang des Muſeums von Köln, zu gedenken, deren Formſprache mit Beſtimmtheit auf den im Dom befindlichen Claren-Altar zurückweiſt.

S. 180 ff. Die böhmiſche Malerei anlangend: A. Horcicka, Beiträge zur Kunſtgeſchichte Böhmens (Repert. IV, 1881, 183 ff.). — J. Neuwirth, Zur Geſchichte der Tafelmalerei in Böhmen (Repert. VIII, 1885, 58 ff.).

S. 216 ff. Zur Wandmalerei im Schloß Runkelſtein vgl. E. Graf Waldſtein, Die Bilderreſte des Wigalois-Cyklus zu Runkelſtein (Mittheil. der k. k. öſterr. Centralcomm. XVIII, 1892, Neue Folge, 34 ff. 83 ff. 129 ff.);

dazu: derſ., Nachleſe aus Runkelſtein, mit farbigen Abbildungen (Mittheil. XX, 1894, Neue Folge, 1. Heft, S. 1 ff.). Was die Burg anlangt, vgl. Beda Weber, Stadt Bozen S. 235 ff.; J. Ladurner, Schloß Runkelſtein (Archiv für Geſchichte und Alterthumskunde Tirols I, 292 ff.), und D. Schönherr, Das Schloß Runkelſtein. Innsbruck 1874.

S. 217. Zur Wandmalerei in Brixen: H. Schmölzer, Ueber alte Fresken an der Kirche zu Fiums bei Brixen (Mittheil. XVIII, 102). Dieſelben entſtammen der Schule Hallers, von 1503, ſind aber ſtark übermalt. — H. Semper, Die Brixener Malerſchulen des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts und ihr Verhältniß zu Michael Pacher. Innsbruck 1891. — Zur öſterreichiſchen Malerei im Salzburgiſchen: A. Schnerich, Die beiden bibliſchen Gemäldecyklen des Domes zu Gurk (Mittheil. XIX, 1893, Neue Folge, 2. Heft, S. 35 ff., und XX, 1894, 1. Heft, S. 8 ff.). Der ältere Theil jener Wandgemälde bedeckt den ſogen. Nonnenchor und gehört dem dreizehnten Jahrhundert an (Abbild. bei Klein, Mittheil. XVI). Dieſer bekannte Bilderkreis ſchildert den Fall des Menſchengeſchlechtes und das himmliſche Jeruſalem. Der Dom zu Gurk bewahrt noch einen anderen Schatz mittelalterlicher Kunſt, das Faſtentuch.

S. 241 ff. Zu Maſaccio: F. Wickhoff, Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom (Zeitſchrift f. b. K. XXIV, 1889, 301 ff.). Derſelbe findet in den Bildern jener Kapelle ‚das eingehende Studium von Piſanello's zwiſchen 1428—1432 ausgeführten Werken im Lateran'. Es iſt aber nur Uebereinſtimmung in gewiſſen von Piſanello beliebten Modetrachten, Kopfbedeckungen ꝛc. vorhanden, wodurch Maſaccio als Autor ſchwerlich beſeitigt wird.

S. 278, Zeile 1 von unten lies: 258 ſtatt 358.

S. 323. Zu Verrocchio: Die von Bode (Jahrbuch der Preuß. Kunſtſamml. III, 1882, 235 ff.) geäußerte Meinung, daß der Tobias mit dem Erzengel von Verrocchio ſtamme, ſprach mir gegenüber A. Bayersdorffer mehrmals ſchon viel früher als ſeine feſte Ueberzeugung aus.

S. 380 ff. Zu Niccolò Alunno vgl. noch A. Ilg, Niccolò Alunno und die Schule von Foligno (Zeitſchrift f. b. K. VIII, 1873, 249 ff.). — *Frenfanelli Cibo*, Niccolò Alunno e la scuola umbra. Roma 1872. — Nach A. Roſſi (I Pittori di Foligno, Perugia 1872) iſt im Text zu verbeſſern: Niccolò ſtarb zwiſchen 18. Auguſt und 1. December 1502, da von letzterem Tage ein Vermerk ſeiner Erben vorhanden iſt. 1489 war er Mitglied des Stadtrathes zu Foligno; 1492, 1496, 1498, 1501 hatte er Antheil an der Regierung der Stadt. Eine Erklärung aus dem Jahre 1502 beſchreibt die Art und Weiſe, in der Niccolò das Altarſtück für Todi begann, welches ſpäter ſein Sohn Lattanzio vollendete. Wir erfahren hierbei auch, daß das Bild vom Martyrium des hl. Bartholomäus in der Kirche desſelben zu Foligno beim Tode des Meiſters unvollendet war. 1502, am 12. und 18. Auguſt, hatte Niccolò ſein Teſtament mit Codicill aufgeſetzt. Aelter als Niccolò war Pietro Antonio da Foligno, der ihn auch um etwa vier Jahre überlebt hat. 1468 malte er die Fresken in S. Antonio e Jacopo zu Aſſiſi; 1476, 1478 und 1480 iſt er in Foligno thätig. Sein Teſtament datirt vom 13. November 1506. Den bekannten Werken des Malers fügt Roſſi dann noch jenes bei Carpello hinzu: Maria zwiſchen den beiden Johannes und den Apoſtelfürſten in

einer Nische, signirt ‚Petrus Antonius de Mezzastris'. Pierantonio war ein geschickter Frescomaler. Weniger bedeutend stellt sich Ugolino di Gisberto dar, welcher zuerst 1479 genannt wird, wo er sich zur Ausführung einer größeren Composition in der Loggia des Priorenpalastes zu Foligno anheischig macht. Hauptmotiv bildete die Verkündigung, dazu die hll. Felician und Pietro von Foligno; ein Werk, das der Zerstörung anheimfiel. In S. Maria infra Portas malte er auch eine Madonna mit Kind und dem Evangelisten Johannes. Feliciano de' Muti, 1490—1501 urkundlich erwähnt, gilt als Urheber dreier in Fresco gemalter stattlicher Madonnenbilder: in S. Maria infra portas, S. Maria della Neve und in der Kirche des neuen Spitals. Maestro Lattanzio, Sohn des Niccolò, bekleidete mehrfach Ehrenämter der Stadt und scheint sehr angesehen gewesen zu sein. Arbeiten von ihm sind nicht erhalten. Den Beschluß dieser Reihe folignatischer Künstler macht Bernardino di Pierantonio Mezzastri, Sohn des genannten Meisters, der von 1507—1533 in den Urkunden genannt wird und in S. Maria della Rotonda bei Spello ein Fresco hinterlassen hat.

S. 408—483. Zu verbessern in den Nummern der Brera zu Mailand: S. 408, Z. 2 v. u. statt 176 lies: 168. S. 410, Z. 1 v. u. statt 353 lies: 350. S. 419, Z. 5 v. u. statt 167 lies: 258. S. 420, Z. 6 v. u. statt 169 lies: 256. S. 431, Z. 1 v. u. statt 142 lies: 243. S. 435, Z. 4 v. u. statt 101 lies: 131. S. 456, Z. 1 v. u. statt 114 lies: 179. S. 466, Z. 2 v. u. statt 90 lies: 155. S. 468, Z. 1 v. u. statt 132 lies: 292. S. 483, Z. 6 v. u. statt 96 lies: 169; statt 126 lies: 321. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italien. Malerei VI, 620 f.

S. 416 ff. Vittore Pisano betreffend vgl. außer der im Text citirten Schrift von Ad. Venturi noch dessen Bericht im Repert. VII, 1884, 236, sowie den Artikel im Archivio veneto (ser. II, t. XXX, parte 2, 1885): Il Pisanello a Ferrara. — Dazu Tauzia, in der Zeitschrift L'Art 1882, Nr. 377.

S. 422 f. Zur Literatur über Cosimo Tura ist noch Agostino Superbi zu nennen, dessen Werk: Apparato degli uomini illustri, 1620 zu Ferrara gedruckt ist. — Zur ferraresischen Kunst: *Ad. Venturi*, I primordi del rinascimento artistico a Ferrara (Rivista stor. ital. I, 1884); *Venturi*, Gli affreschi del palazzo di Schifanoja in Ferrara (Atti e Memorie della R. Deputazione di stor. patr. per le provincie di Romagna, ser. III, vol. III, fasc. V e VI. Bologna 1886). — *Cittadella*, Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite. Ferrara 1884. — Dazu: *G. Campori*, I pittori degli Estensi nel secolo XV. Modena 1886.

S. 501 ff. Zu den van Eyck: Was nochmals die von den Brüdern van Eyck geübte Technik der Oelmalerei betrifft, so müssen wir uns immer Vasari's Bericht vor Augen halten, der hierüber die einzige sachgemäße Quelle bildet. Nachdem er erzählt, wie Jan eine in Tempera gemalte Tafel gefirnißt und dann zum Trocknen an die Sonne gestellt habe, die dann riß, fährt er fort: ‚Als nun Jan gesehen, welchen Schaden ihm die Sonnenhitze gebracht, beschloß er, so zu Werke zu gehen, daß ihn bei seinen Arbeiten nie wieder ein ähnlicher Unfall treffen könnte, und suchte nach einem Firniß, der auch im Schatten trocknete. Er probirte vielerlei Dinge, einzeln und mit andern gemischt und erkannte endlich, daß Lein- und Nuß-Oel

von allen, die er nahm, am leichtesten trocknen. Diese kochte er mit anderen Mischungen und fand so den Firniß, welchen er und alle Maler der Welt seit lange gewünscht hatten. Auch stellte er noch andere Versuche an und sah, daß, wenn er die Farben mit dieser Art von Oelen anrieb, eine sehr haltbare Mischung entstand, die getrocknet nicht nur vom Wasser keinen Schaden litt, sondern auch den Farben solches Feuer verlieh, daß sie für sich ohne Firniß schon einen gewissen Glanz hatten; am wunderbarsten aber erschien ihm, daß alles sich leichter verbinden ließ als bei der alten Tempera' (Vasari II, 565 s.). Eastlake sieht mit Recht in Vasari's Schlußsatz die Versuche und Entdeckungen vieler Jahre zusammengedrängt und behauptet, daß es sich dabei um ein zusammengesetztes Mischungsmedium handelte, nicht aber um ungekochtes Lein- oder Nuß-Oel (das ja bekanntlich schwer trocknet), wie dies der italienische Forscher Conte Giovanni Secco Suardi behauptet, (Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell' odierno sistema di dipingere ad olio. Milano 1858). Vasari will sagen: Nach vielen wiederholten Versuchen fanden die van Eyck kein besseres Trockenmittel als jenes gekochte Oel; sie hielten es aber für gut, die natürliche Eigenschaft desselben noch zu verstärken, und gaben ihm Zusätze. Welche Substanzen sie beimischten, ihren Bildern solch emailartigen Glanz und den Farben solche Härte wie Leuchtkraft und Dauer zu geben, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls waren dieselben harziger Natur, und was die Italiener als neue Entdeckung priesen, war die Mischung dieses Mediums mit den Farbstoffen.

S. 525 ff. Was Hans Memling betrifft, vgl. die neueste Schrift von *A. Wauters:* Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles 1893. Nachdem es James Weale gelungen, in dem Tagebuch eines Brügger Clerikers, Romboudt de Doppere, folgenden Eintrag zu finden: ‚1495 die XI. Augusti Brugis obiit magister Joannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Magunciaco, sepultus Brugis ad Egidii', scheint der bisher nicht bekannte Todestag Memlings und seine Herkunft aus Mainz festzustehen. Romboudt oder Rombold bekleidete außer seinem Amt in der Kanzlei des Capitels von S. Donatian das eines öffentlichen Notars, hatte auch das Protokoll der feierlichen Einsetzung der Reliquien von S. Ursula unterzeichnet, für deren Schrein Memling die Bilder gefertigt, mußte also den Künstler gut kennen. 1501, sieben Jahre nach Memling, starb der Notar mit Hinterlassung eines lateinischen Tagebuches, von dem sich Theile erhielten, so die Brüsseler Chronik 1491—1498 (publicirt von Dussart in den Annales de la Société d'Émulation de Bruges, 1892). Die Untersuchungen von Wauters ergeben nun folgendes Resultat: Memelingen oder Mimelingen, wie es in den Urkunden heißt, jetzt Mömlingen, ist ein fränkisches, unweit von Aschaffenburg gelegenes Dorf, welches 982—1814 zu Mainz gehörte. Im Verzeichniß der Lucasgilde zu Brüssel und in den Rechnungen der Kirche von S. Donatian daselbst wird der Maler ‚Jan van Memmelynghe' oder ‚Jan van Memlync' genannt, d. h. Jan aus Memelingen. Schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gab der Genter Chronist van Vaernewyck Hans Memling den Beinamen ‚l'Allemand'; daher ist anzunehmen, daß nicht jenes in Holland nordöstlich von Alckmaar gelegene Dorf Memelinck gemeint ist. Vermuthlich hat sich Memling, ehe er in Rogiers Atelier trat, nach Köln begeben und dort seine Lehrzeit durchgemacht; jedenfalls documentiren die Malereien am Ursulaschrein, daß ihm die Stadt wohlbekannt war. Dies ist auch schon im Text vorliegenden Werkes betont worden.

Wauters berichtet fernerhin von dem edlen Triptychon aus dem spanischen Benediktinerkloster zu Najera, jetzt im Besitz des Herrn Stein zu Paris, das sich in allen Zügen als echtes Werk Memlings darstellt. Motiv desselben bildet Christus als König, von musicirenden Engeln verehrt. Ausnahmsweise haben die Flügel dieses Triptychons, je fünf Engel enthaltend, fast gleiche Dimensionen wie das Mittelstück und auf der Rückseite keine Malerei. Nicht nur durch tiefes Empfinden, Ernst und Größe der Auffassung, auch durch noble Einfachheit der Composition ausgezeichnet, reihen sich diese Tafeln unter die Meisterwerke des Künstlers. Ja der weihevolle Christus nähert sich in geistiger Bedeutung der van Eyck'schen Gestalt auf dem Genter Altar. Vergleicht man nun die Engelsfiguren mit jenen auf dem Danziger Letzten Gericht und den zierlichen in Medaillons am Ursulaschrein, so ergibt sich völlige Uebereinstimmung an Typen, Haltung und auch in Form der Musikinstrumente, sowie der Art, sie zu spielen. Daß jenes edle Werk, dessen Gestalten sich übrigens ausnahmsweise bei Memling zur Lebensgröße, ja die Christusfigur über Lebensgröße erheben, in das einsame castilianische Kloster gelangte, erklärt sich daraus, daß in Brügge spanische Kaufleute weilten, unter denen auch eine Familie de Najera vorkommt, die wohl damit eine Stiftung für ihre Heimat gemacht hat (Wauters S. 66).

Was nun die Entstehungszeit eines andern Memling'schen Werkes, des Letzten Gerichts in Danzig betrifft, so versetzt Wauters dasselbe vor 1473 (S. 105 ff.). Beachtung verdient ferner unter den Bildern des Künstlers zumal das Triptychon in Madrid, Anbetung der Könige, von denen jener links knieende die Züge Karls des Kühnen von Burgund an sich trägt. Das Motiv ist eine spätere Variation desjenigen von 1460 (in München). Aus einem Schlosse bei Aranjuez stammend, figurirt dieses Bild in den Inventarien als Tragaltar Karls V.

S. 557 ff. Zur spanischen Kunst: *L. Solvay*, L'Art espagnol. Paris, Rouam, Ire série de la Bibl. internationale de l'Art.

S. 568, Z. 9 von oben ist ein Druckfehler stehen geblieben. Bei Meister Stephan Lochner muß es heißen: ‚vor Weihnachten 1452', wie dies ja auch der Sinn der vorhergehenden Worte ergibt: ‚während seiner letzten Amtsführung 1451'.

S. 575. Zu Meister Konrad von Soest vgl. noch: Nordhoff, Die Soester Malerei unter Meister Konrad (Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande, Heft 67, S. 105 ff., und Heft 68, S. 65 ff.).

S. 578. Ulrich Richenthal betreffend vgl. Th. Sevin, Ulrich Richenthal, Concilium von Konstanz. Karlsruhe 1881.

S. 580 ff. Zu Martin und Ludwig Schongauer bringt D. Burckhardt (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 1893, 158 ff.) folgende Notizen: ‚Die Revision der Quellen hat ergeben, daß es S. 67 (Schule Schongauers) nicht heißt: Donnerstag nach Corpus Domini, sondern: Donnerstag ante spiritus Domini (25. Mai, Urtheilsbuch). Das Todesdatum Martins erfährt übrigens durch diese Correctur keine Aenderung.' Danach ist das Citat aus dem Basler Gerichtsarchiv S. 586, Z. 6 v. u., zu ändern.

Burckhardt referirt ferner, was kaum glaublich klingt, daß im Matrikelbuch der Leipziger Universität folgender Eintrag bestehe: ‚1465. Martinus Schöngawer de

Colmar.' ‚Daß der große Kolmarer Meister gleich vielen anderen Zeitgenossen, welche später einen andern Beruf als den gelehrten verfolgten, in seiner Jugend eine Universität besucht habe, ist für den Kenner der Culturgeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht überraschend.' Diese Notiz verdankt Burckhardt dem Dr. Knod in Straßburg. Ludwig Schongauers Todesjahr 1497 ist nach dem Urtheilsbuch (‚4. Februar 1494. Meister Jorg Schongawer giebt Vollmacht an Veltin Gilgenstein zur Einziehung dessen, was ihm L. Schongawers sel. Erben zu Kolmar schuldig sind') um drei Jahre zurückzuversetzen, also 1494.

Das Pergamentblättchen im Matrikelbuch der Basler Universität mit der Darstellung eines jungen, vor rothem Teppich stehenden, einen Schild haltenden Mädchens weist Burckhardt dem Martin Schongauer zu. Stifter ist Ludwig Oberzheim (beigeschrieben), der 1486 Rector der Basler Universität und geborener Straßburger war. ‚Was liegt näher, als daß der Gelehrte durch seinen großen Landsmann, der 1486 in Basel weilte, das Bildchen ausführen ließ?'

S. 587 ff. Was die Geschichte des Kupferstichs in Deutschland betrifft, ist noch zu vergleichen: W. Schmidt, Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs (Repert. VII, 1887, 120 ff.). — Max Lehrs, Notizen zu Israel van Meckenen (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 1893, 81 ff.).

S. 589 ff. Zur Ulmer Malerschule: M. Bach, Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule (Zeitschr. f. b. K. IV, 1893, Neue Folge, S. 121 ff.).

S. 592. Zum Kilchberger Altar. M. Bach (Repert. XII, 1889, 171 ff.) bemerkt: ‚Ich bin zur Ueberzeugung gelangt, daß die viel umstrittenen Tafeln aus der Schloßkapelle zu Kilchberg stammen und von Zeitblom gemalt sind (?). Der Umstand, daß in Kilchberg an zwei verschiedenen Orten einst Flügelaltäre vorhanden waren, von denen noch jetzt Reste an Ort und Stelle sich finden, gab Veranlassung zur Verwechslung beider Altäre.'

S. 621. Die Malerei in Graz betreffend vgl. R. von Eitelberger, Das Dombild in Graz (Repert. V, 1882, 317 ff.).

S. 632 ff. Was das Verkündigungsbild Leonardo's da Vinci in den Uffizien Nr. 1288 anlangt, vgl. noch: Lübke (v. Zahns Jahrb. für Kw. III, 1870, 70 ff.), Bode (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. III, 1882, 259). — Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 303 f.) hält es für ein Jugendwerk Ridolfo Ghirlandajo's. Nachdem ich das Bild öfters und in Zwischenpausen geprüft, muß ich es für ein Original Leonardo's ansehen.

Dazu: G. Frizzoni, Leonardo da Vinci und die berühmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana (Zeitschrift f. b. K. V, 1893, Neue Folge, 4. Heft, S. 73 ff.). Die Tafel des Auferstandenen in Berlin, ebenso wie die alte Copie der Mona Lisa im Prado zu Madrid, Nr. 550, hält Frizzoni für das Werk eines Niederländers, worauf die glatte Behandlung allerdings zu deuten scheint. Die Madonna in Vaprio stammt nach Frizzoni von Sodoma. Vgl. dazu desselben Autors: Arte Italiana del Rinascimento. Milano 1891.

S. 635, Z. 12 v. u. lies: Müller-Walde.

S. 661 ff. Zu Lorenzo di Credi vgl. W. Schmidt (Zeitschrift f. b. K. IV, 1893, Neue Folge, S. 139 ff.).

S. 676. Ueber Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet hat auch Lübke (Zeitschrift f. b. K. II, 1891, Neue Folge, S. 129 ff.) abgehandelt. Er bemerkt hier: ‚Das herrliche Bild trägt in allen Zügen das Gepräge der Meisterschaft des großen Künstlers an sich.'

S. 743. Zu Raffaels Fornarina vgl. noch: G. Frizzoni, Giov. Morelli und seine letzten Forschungen (Zeitschrift f. b. K. II, 1891, Neue Folge, S. 201 ff.). Morelli bemerkt (Repert. V, 164) übrigens: ‚Ein größeres Unrecht dürfte Raffael wahrlich kaum zugefügt werden, als ihm diese häßliche, wie eine liederliche Dirne dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden.' Ein sehr verständiges Urtheil!

S. 866 ff. Albrecht Dürer betreffend vgl. den schon citirten Artikel von D. Burckhardt: Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel; Beitrag zur Lebensgeschichte Dürers (Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 1893, 158 ff.). — H. Thode, Drei Portraits von A. Dürer (das. S. 198 ff.).

S. 880 f. Zu Schäufelin: H. Thieme, Ueber Schäufelins malerische Thätigkeit. Leipzig 1892.

S. 887. Albrecht Altdorfer betreffend siehe die Notiz von M. Friedländer im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XIV, 22 f.

S. 893. Zu Georg Breu: H. A. Schmid, Jörg Breu der Aeltere und Jüngere (Zeitschrift f. b. K. V, 1893, Neue Folge, 1. Heft, S. 21 ff.). ‚Seit 1502—1520 findet sich bei Jörg Breu dem Aelteren ziemlich regelmäßig alle zwei bis drei Jahre die Aufnahme eines Lehrlings verzeichnet; gestorben ist er 1536. Der jüngere hat erst 1534 das Zunftrecht seines Vater erhalten und bis 1547 gelebt. Sieben Werke auf dem Gebiete der Malerei und Holzschnitte sind vorhanden; die nach 1520 datirten müssen dem Sohne, die früheren, mit einer Ausnahme etwa, dem Vater angehören. Der ältere Breu zeichnet sich durch schlanke Formen und großen Farbensinn vor dem Sohne aus; er war, nach seiner Entwicklung zu schließen, Altersgenosse Burgkmairs und dessen Mitschüler bei Schongauer. Gemälde: vier Tafeln mit Passionsscenen (außen) und vier Scenen aus dem Marienleben in der Sammlung des Chorherrenstiftes Herzogenbusch bei S. Pölten; Madonnenbild in Berlin, Nr. 597 a, mit Monogramm von 1512; Tafel der Anbetung der Könige in Koblenz, von 1518, ursprünglich Altarflügel.'

S. 905 f. Ueber Barthel Bruyn: Firmenich-Richartz, Barthel Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891.

S. 925 ff. Zu Lucas van Leyden: S. Colvin, Sammlung von Handzeichnungen des Lucas van Leyden (Jahrbuch XIV, 165 ff.).

Namen- und Sachregister.

Aegypten, Maria von, Bilder a. d. Leben der hl. 23.
Ainemolo, Vincenzo 768.
Alba, Macrino d' 451.
Albertinelli, Mariotto 685 ff.
Aldegrever, Heinrich 907 ff.
Alfani, Domenico di Paride 768.
Allamagna, Juſtus de 579.
Altdorfer, Albrecht 887 f. 942.
Altichiero 121.
Alunno, Niccolò 380 ff. 937.
Angeli, Lodovico 384.
Apparecchiati 67.
Aquino, der hl. Thomas von 59. 66. 93. 266. 332.
Arena, S. Madonna dell' (Padua) 25 ff.
Armuth, Allegorie der 12.
Arnold, Meiſter 196.
Aſchaffenburg, Simon von 884 f.
Aſper, Hans 911.
Aſpertini, Amico 436.
Aſſelt, Johann van der 161.
Aſſiſi, der hl. Franz von 884 f.
— Bilder aus deſſen Leben (Giotto) 9 ff. (Ghirlandajo) 339.
— in der Glorie 13.
— Tiberio d' 397.
Attavante 494 f.
Augsburg, Malerei in 598 ff. 888 ff.
Auguſtinus, Motive a. d. Leben des hl. (B. Gozzoli) 308.
Avanzi, Jacopo degli, Bologneſe 118. 120 f.
Avanzo, Jacopo d', Veroneſe 121.

Badenweiler, Wandmalerei in 199.
Baerſe, Jakob de 162.
Bagnacavallo, Bartolommeo Ramenghi da 778 f.
Baldovinetti, Aleſſo 315 ff.
Barbari, Jacopo de' 487 ff.
Bardi, Cappella de' 40.
Bargello, Malereien im (Florenz) 22.
Baroncelli e Bandini, Cappella de' 52.
Bartoli, Taddeo 110 ff.
Bartolo, Domenico di 367 f.
— Giovanni di 372.
— Matteo di 372.
Bartolommeo, Martino di 112.
— Neroccio di 370.
Baſaiti, Marco 484.
Baſel, Wandbilder im Münſter zu 202.
Bayern, ältere Malerei in 217.
Bazzi, Giovannantonio 791 ff.
— ſeine Fresken in Montoliveto 792 ff.
— in Rom 795.
— in Siena 796.
Beauneveu, André 149.
Bebenhauſen, decorative Malerei in 200.
Beccafumi, Domenico 797.
Bellacci, Cappella de' 53.
Bellegambe, Jean 920.
Bellini, Jacopo 462 f.
— Gentile 462 f.
— Giovanni 466 ff.
Bembo, Bonifazio 452.
Benedetto, Fra 282.
Bernazzano 805.
Berruguete, Pedro 561.
Bettelorden, durch das Gedeihen der, wird die hiſtoriſche Wandmalerei in den großen Ordenskirchen befördert 4.
Bianchi, Francesco 429.
Bicci, Familie der 83 f.
Biſſolo, Pierfrancesco 486.
Bles, Hendrik 920 f.
Blondel, Lancelot 915.

Boccaccino 452.
Boccati, die, von Camerino 379 f.
Bologna, Schule von 117. 403 ff. 768 ff.
Boltraffio, Giovannantonio 802 f.
Bonifaz VIII., Papst 16 ff.
Bononia, Nicolaus de 132.
Borgognone, Ambrogio 445.
Borgoña, Juan de 561.
Bosch, Hieronymus van 923 f.
Botticelli, Sandro 323 f.
— seine Fresken in Rom 328.
Bouts, Dierick 538 ff.
Bramantino 449 f.
Brescia, Schule von 858 ff.
Breu, Georg 893. 942.
Brixen, Wandmalerei in 217. 937.
Bröderlam, Melchior 162.
Brügge, Johann von 149. 161.
Brusasorci, Domenico del Riccio genannt 863 f.
Bruyn, Barthel, der Aeltere 905. 942.
Bugiardini, Giuliano 695 f.
Buonfigli 383.
Burgkmair, Hans 891 ff.
Buttinone 444.

Campanile, Reliefs am (Florenz) 48 f.
Camposanto, Maler im (Pisa) 67 ff.
Candido, Domenico di 853.
— Martino di 853.
Canozzi, die 440.
Caravaggio, Polidoro da 767.
Cardisco, Marco 768.
Carli, Raffaello 344.
Carnovale, Fra 350.
Caroto, Gianfrancesco 419.
Carpaccio, Benedetto 480.
— Vittore 476 ff.
Casentino, Jacopo da 80.
Castagno, Andrea del 287 ff.
Castro, Juan de 559.
Catena, Vincenzo 482 f.
Cavazzola, Paolo Morando da 420 f.
Cecchi, Gregorio 112.
Cennini, Cennino 84 ff.
Civerchio, Vincenzo 443.
Clouet, die 922.
Conegliano, Cima da 481.
Coninxloo, die 917.
Conti, Bernardino de' 448.
Cordova, Pedro de 560.
Cornelisz, Jakob 928 f.
Correggio, Antonio Allegri da 780.
— seine Fresken in Parma 783 ff.
Cosimo, Pier di 690 ff.
Cossa, Francesco 424.
Costa, Lorenzo 427.
Cotignola, Girolamo Marchesi da 779.
Cozzarelli, Guidoccio 373.
Credi, Lorenzo di 661 ff. 941.
Cristus, Petrus 516.
Crivelli, Carlo 460 ff.
Croce, die Santa 830 f.
Crocifissi, Simone de' 117 f.
Crucifixe, Giotto's 21. 41 ff.

Daddo, Bernardo di 64 f.
Dalmasio, Lippo 117.
Daniele, Pellegrino da S. 854 f.
Dante, Portraits des 22. 41. 53.
David, Gerard 535 ff.
Dax, Paul 910.
Deutschland, Malerei in 170 ff. 654 ff. 864 ff.
Diamante, Fra 362 f.
Diana, Benedetto 480.
Dominicus, der hl. 93. 269.
Donatello 235.
Dossi, Battista 770. 773.
— Dosso 769 ff.
Drôleries 146.
Drusiana, Erweckung der (Giotto) 39.
Dünwegge, die 906 f.
Dürer, Albrecht 866 ff. 942.
— als Holzschneider und Kupferstecher 868 f.
— sein Verhältniß zur Reformation 878 f.
— Hans 880.

Einsiedler, Scenen aus dem Leben der (Pisa) 73.
Emaus, Wandmalerei im Kloster (Prag) 184.
Engelbrechtsen, Cornelis 924 f.
England, frühe Kunst in 163 f.
— Glasmalerei in 168 f.
— Wandmalerei in 164 f.
Eremitani, Kapelle der, in Padua 405 ff.
Eugen IV., Papst 276 f.
Eyck, Hubert und Jan van 499 ff.

Eyck, Hubert und Jan van, ihre Technik der Oelfarbe 501 f. 938 f.
— der Genter Altar von 508 ff.

Fabriano, Gentile da 376 f.
Falconetto 419.
Felice, Cappella di S. 121 ff.
Fernandez, Alexo 561.
— Pedro 562.
— Vasco 563.
Ferramola, Floriano 858.
Ferrara, Schule von 421 ff. 768 ff.
— Defendente da 451.
— Stefano da 425.
Ferrari, Gaudenzio 813 ff.
— seine Fresken in Varallo 814.
Fiesole, Fra Beato Angelico da 259 ff.
— seine Fresken in S. Marco (Florenz) 268 ff.
— Deckenmalerei in Orvieto 277 ff.
— Fresken in Rom 278 f.
— sein Portrait 280.
Fiore, Jacobello del 454 f.
Fiorentino, Rosso 707.
Firenze, Andrea di 65.
— Raffaello di 344.
Flandrische Kunst, ihr Einfluß auf die deutsche 566.
— ihr Einfluß auf die portugiesische Malerei 652.
Florenz, Bauten in 2.
— Charakter der Malerei in 4. 86. 251.
Förster, Ernst, sein Urtheil über Giotto und dessen nationale Kunstrichtung 1.
Fogolino, Marcello 415.
Foligno, Niccolò da 380 f. 937.
Foppa, Vincenzo 442 f.
Forchheim, Malerei im Schloß zu 192.
Forlì, Melozzo da 350 ff.
Foucquet, Jean 549 ff.
Franceschi, Piero degli 346 ff.
— seine Fresken in Arezzo 347 f.
— — in Borgo S. Sepolcro 348 f.
Francesco, Raffaello di 343.
Francia, Francesco 429 ff.
— Giacomo und Giulio 435.
Franciabigio 677.
Frankreich, Malerei in 134 ff. 548 ff.
Fredi, Bartolo di 109.
Friaul, Maler im 853 ff.
Fries, Hans 626.
Froment, Nicolaus 556.
Frührenaissance, Charakter der, in Italien 224 ff.
Fugger, die, in Augsburg 197 f.
Fungai, Bernardino 373 f. 789.
Furtmayr, Berthold 615 ff.
Fyol, Sebald und Konrad 578.

Gaddi, Agnolo 75 ff.
— seine Fresken in Prato 75 ff.
— — in Florenz 77.
— Taddeo 51 ff.
— — seine Wandbilder in Florenz 52 ff.
Galegaro 442.
Gallegos, Fernando 560.
Garbo, Raffaellino del 343. 345.
Garofalo, Benvenuto Tisi, genannt 773 ff.
Gebweiler, Malerei in 200.
Gehorsam, der, als Allegorie 13.
Gelasio 119.
Gent, Justus von 519 f.
Georg, Bilder a. d. Leben d. hl. 125.
Gerechtigkeit, Allegorie der 35.
Gericht, Letztes 27. 33. 68. 88. 129. 273 f. 362 f. 527 f. 669. 923. 926.
Gerini, die 82 f.
Gherardo 494.
Ghirlandajo, Domenico 336 ff.
— seine Fresken in Florenz 339 f.
— — in Rom 338.
— Ridolfo 708 ff.
Ghissi, Francesco 116.
Giambono, Michele 455.
Giampietrino 805.
Giorgio, Cappella di S. 124 ff.
— Eusebio di S. 397.
— Francesco di 370.
Giorgione 817 ff.
Giottino, Tommaso di Stefano, genannt 61 ff.
Giotto, Begründer der neueren christlichen Malerei in Italien 1.
— in Assisi 5 ff.
— in Florenz 38 ff. 46 ff.
— in Neapel 44 ff.
— in Padua 21 ff.
— in Rom 16 ff.
— als Dombaumeister 46 f.
— Nachrichten über sein Leben 49 f. 936.

Giovanni, Giusto di 127.
Giovenone, Girolamo 451.
Giusto d' Andrea 308.
Glasmalerei, Technik der 210 ff.
— in Deutschland 220 ff.
— in England 168 f.
— in Frankreich 153 ff.
Glaube, der, als Allegorie 35.
Glockenton, die 882 ff.
Goes, Hugo van der 517 f.
Gotik, Charakter der, in Deutschland 170 ff.
— in Frankreich 135 ff.
— in Italien 2.
Gozzoli, Benozzo 304 ff.
— seine Wandbilder in Florenz 306 f.
— — in Pisa 309 ff.
Grandi, die 425 f.
Graz, Wandbild in 621. 941.
Grimani, Brevier des Cardinals 545 f.
Großgmain, Tafeln zu 594.
Grün, Hans Baldung, genannt 885 f.
Grünewald, Matthias 883 f.
Gualdo, Matteo da 380.
Guariento 128.
Guasta, Benvenuto 371.

Haarlem, Jan Joest van 902 f.
Haller, Andreas 910.
Heilsbronn, Tafelbilder in 193.
Herbst, Hans 625 f.
Herlin, Friedrich 595 f.
Hochrenaissance, die, in Deutschland 864 ff.
— in Flandern und Holland 911 ff.
— in Italien 629 ff.
Hölle, Darstellung der 22. 68. 89. 111.
Hof, der Ehinger, in Ulm 198.
Hoffnung, Allegorie der 34 f.
Holbein, Hans, der Aeltere 599 ff. 888 ff.
— der Jüngere 897 ff.
Honnecourt, Villard de 137.
Humanismus, Einfluß des, auf die Malerei 237.
Humanisten, die, in Italien 227 ff.
Humor, der, in der mittelalterlichen Kunst 147.
Hungertuch, das, in Dresden 622.

Jacobus, Bilder aus der Legende des heiligen Apostels 122 ff.
Jacquemart 152.
Jesse, Stammbaum 54.
Ilario, Ugolino di Prete 116.
Imhof, Altar der Familie 194.
Imola, Innocenzo da 779 f.
Incoronata, Fresken in der (Neapel) 46.
Job, Scenen aus dem Leben des 72.
Johannes, Motive aus der Legende des heiligen Apostels 39. 334.
Isenmann, Kaspar 579.

Kappel, Wandgemälde zu 201.
— Glasbilder in 212 ff.
Karl IV., Kaiser, Pfleger der Künste 182.
Karl V., Kaiser 847.
Karlstein, Malereien in Schloß 183 ff.
Katharina, Motive aus dem Leben der heiligen Martyrin 126. 245.
Kentheim, Wandmalerei in 199.
Keuschheit, Allegorie der 12 f.
Klugheit, Allegorie der 36.
Köln, Schule von 172 ff. 567 ff.
Königsfelden, Glasbilder in 212 ff.
Kolmar, Schule von 587.
Konstanz, Wandmalerei zu 202.
Kreuz, Motive aus der Geschichte vom heiligen 77.
Kulmbach, Hans von 881 f.
Kupferstich und Holzschnitt in Deutschland 587 ff. 941.

Landshut, Malerei in 644 f.
Laon, Colart von 149.
Laurentius, Bilder aus der Legende des hl. 278.
Lawelin 624.
Lendinara, Lorenzo di 406.
Leu, Hans 628.
Leyden, Lucas van 925 ff. 942.
Libri, Girolamo dai 420.
Liesborn, Meister von 576 f.
Lippi, Fra Filippo 294 ff.
— seine Fresken in Spoleto 301 f.
— Filippino 329 ff.
— seine Fresken in der Brancaccikapelle (Florenz) 330 f.
— — in Rom 332 f.
Lochner, Meister Stephan 568 f.
Loggia, alte, in der Laterankirche 20.
Lombardei, Schule der 441 ff.
Lon, Gert van 578.

Lorenzetti, Ambrogio 104 f.
— sein Fresco des guten und schlechten Regiments in Siena 105 ff.
— Pietro 102 f.
Lorenzo, Don, Camaldolese 254 ff.
— Fiorenzo di 383 f.
Lotto, Lorenzo 824 ff.
Lucia, Bilder aus der Legende der hl. 126.
Luini, Bernardino 810 ff.
— seine Fresken in Lugano 812.
Luzzi, Pietro 858.

Mabuse, Jan Gossaert, genannt 917 ff.
Mäßigung, Allegorie der 36.
Magdalena, Scenen aus dem Leben der hl. 23 ff.
Mainardi, Sebastiano 342.
Mair, Niclas 615.
Malvel, Johann 162.
Manesse, Codex 205 f.
Mantegna, Andrea 407.
— seine Fresken in Padua 408 f.
— — in Mantua 410.
Marco, der Convent von S. (Florenz) 267 f.
— Wandbilder im Convent von S. 268 ff.
Mares, Pierre des 922.
Mariä, Meister des Todes 903 f.
Marienlebens, Meister des 572.
Martini, Simone 94 ff.
Marziale, Marco 480.
Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni, genannt 241 ff. 937.
— seine Fresken in Florenz 247 ff.
— — in Rom 244 f.
Masolino, Tommaso, genannt 240 ff.
— seine Fresken in Castiglione d'Olona 242 ff.
Massys, Quinten 912 ff.
Mazzolini, Lodovico 778.
Mazzuola, Filippo 440 f.
Meire, Gerard van der 517.
Melem, Hans von 906.
Melzi, Francesco 802.
Memling, Hans 525 ff. 939 f.
Memmi, Lippo 101 f.
Messina, Antonello da 471 ff.
Michelangelo 784. 788. 852.
Michelino, Domenico di 281.
Milano, Giovanni da 74 f.
Miniaturmalerei, die, in Deutschland 204 ff.
— England 166 ff.
— Flandern 157 ff. 542 ff.
— Frankreich 142 ff.
— Italien 130 ff. 492 ff. 936.
— Spanien 557 ff.
Modena, Tommaso da 118. 185.
— Barnaba da 119.
Montagna, Bartolommeo 403 f.
Montorfano, Giovanni 445.
Moretto 859 ff.
Morone, Domenico 419.
— Francesco 419 f.
Morte, Trionfo della (Pisa) 69 ff.
Mosaiken 18. 187.
Moser, Lucas 579.
Mostaert, Jan 924.
Mühlhausen, Wandbilder in 199.
Mueltscher, Hans 619.
München, Schule von 613 f.
Münchenbuchsee, Glasbilder in 214.
Murano, Giovanni und Antonio da 455 ff.

Navicella, Mosaik der 18 f.
Neapel, ältere Malerei in 491.
Nelke, Meister mit der 627.
Nelli, Ottaviano 375 f.
— Suor Plautilla 694 f.
Neuhaus, Wandbilder im Schloß 217.
Nicolaus V., Papst 277 f.
Niederlande, frühe Kunst der 156.
— Miniaturmalerei der 157 ff. 542 ff.
Nördlingen, Malerei in 595 f.
Nuccarus 67.
Nürnberg, Schule von 190 ff. 601 ff.
Nuñez, Juan 559.
Nuzi, Allegretto 115.

Oberkirch, Glasbilder in 215.
Oelmalerei, Technik der 160. 292 f. 472 f. 501. 938 f.
Oesterreich, ältere Malerei in 617 ff.
Oggiono, Marco d' 803.
Olanda, Antonio d' 563.
Orcagna, Andrea 86 ff.
— seine Fresken in S. Maria Novella (Florenz) 88 ff.
Orley, Bernaert van 915 ff.
Or S. Michele, Plastik in 91.
Orvieto, ältere Malerei in 116.

Orvieto, Fra Angelico in 277 ff.
— Signorelli in 362 ff.

Pacchia, Girolamo del 790 f.
Pacchiarotto, Giacomo 789 f.
Pacher, Michael 619 ff.
Päpste, die, der Renaissance als Förderer der Kunst 631.
Palma, Giacomo, il vecchio 822 ff.
Palmerucci, Guido 114 f.
Palmezzano, Marco 353 f.
Panetti, Domenico 429.
Parabies, Darstellung vom 89. 111.
Parma, Malerei in 440 f.
Passion, Meister der Lyversberg'schen 573 f.
Patinir, Joachim 919 f.
Pennacchi, Girolamo 857.
Penni, Francesco 764.
Perugia, Schule von 382 ff.
Perugino, Pietro Vannucchi, genannt 384 ff.
— seine Wandbilder im Cambio (Perugia) 391 f.
— — in Rom 386 f. 393.
Peruzzi, Baldassare 798 ff.
— Cappella de' 38.
Pesellino, Francesco di Stefano, genannt 313 f.
Pesello, Giuliano d' Arrigo, genannt 312 f.
Petrarca als Vertreter der Renaissance 225 f.
Petrus, Motive aus dem Leben des heiligen Apostels 53. 247 ff.
Pfenning, D. 196.
Philipp II., König von Spanien 851.
Philippus, Bilder aus dem Leben des heiligen Apostels 334.
Piero, Alvaro di 112.
Pietro, Sano di 367.
Pinturicchio, Bernardino 398.
— seine Fresken in Siena 400 f.
Piombo, Sebastian del 851 ff.
Pippi, Giulio 765 f.
Pisano, Andrea 50 f.
— Vittore 416 f. 938.
Pistoja, Gerino da 397 f.
— Fra Paolino da 692 ff.
Pleydenwurff, Hans 601 ff.
— Wilhelm 610 f.
Pollajuoli, die 317 ff.
Pontormo, Jacopo da 706 f.
Pordenone, Giovannantonio da 855 f.
Porta, Fra Bartolommeo della 665 ff. 942.
— sein Wandbild des Letzten Gerichts (Florenz) 669.
Portugal, Malerei in 562.
— Miniaturkunst in 563.
Prag, Schule von 180 ff.
Predis, Ambrogio de' 806 f.
Previtali, Andrea 485 f.
Prevost, Jean 921.
Puligo, Domenico 707.

Raffael von Urbino 711 ff. 942.
— sein Fresco in Perugia 717.
— in Florenz 714 ff.
— in Rom 724 ff.
— seine römischen Fresken 727 ff. 754 ff.
— römische Madonnen 738 ff.
— die Tapeten 745 ff.
— Loggien 756.
— sogen. Bibel 759.
— Farnesina 757 f.
— seine Schüler und Nachfolger 763 ff.
Rainer, Bilder aus dem Leben des hl. 81.
Raphon, Johannes 908 f.
Reggio, Baldassare Estense da 425.
René, König, von Anjou 555.
Reutlingen, Wandmalerei in 199.
Rincon, Antonio del 560.
Ring, die vom 908.
Romanino, Girolamo 858 f.
Rosselli, Cosimo 334 ff.
— seine Fresken in Rom 335 f.
— Francesco 397.
Roymerswale, Marinus van 915.
Rueland, Wolfgang 621 f
Runkelstein, Wandbilder im Schloß 216. 936 f.

Sabbatini, Andrea 767.
Sachsen, ältere Malerei in 218.
Salzburg, Malerei in 217 f.
Santi, Giovanni 355 ff.
— sein Fresco in Cagli 357.
Sarto, Andrea del 698 ff.
— seine Wandbilder 700. 702. 704 f.
Sassetta, Stefano di Giovanni, genannt 367.
Savoldo, Girolamo 862 f.
Savonarola, Girolamo, in seinem Verhältniß zur Kunst 666 f.
Schäufelin, Hans 880 f. 942.

Schaffner, Martin 893 ff.
Scheel, Sebastian 910.
Schiavone 406.
Schongauer, Ludwig 587. 941.
— Martin 580 ff. 940 f.
Schühlein, Hans 589 ff.
Schwaben, ältere Malerei in 187.
Schweiz, Malerei in der 201 ff. 624 ff.
Scorel, Jan van 929 ff.
Sculptur, Einfluß der, auf die Malerei 567.
Segovia, Juan de 560.
Sellajo, Jacopo del 304.
Semitecolo 129.
Sesto, Cesare da 804 f.
Severin, Meister von S. 574.
Severino, Maler in S. 379.
Sicilien, Malerei in 491 f.
Siena, Schule von 94 ff. 366 ff. 788 ff.
— hl. Katharina von, Motive aus dem Leben der 796.
Sigmaringen, Meister von 895.
Signorelli, Luca 359 ff.
— sein Fresco in Rom 361.
— seine Wandbilder in Montoliveto 361.
— — in Orvieto 362 ff.
Silvestro, Don 131.
Simone, Don, Camaldolese 358.
Sippe, Meister der heiligen 901.
Skizzenbuch, das sogen., Raffaels 401 f.
Soest, Konrad von 575 f. 940.
Sogliani, Giovannantonio 689.
Solario, Andrea 807 ff.
Spagna, Lo 394 ff.
Spanien, Malerei in 557 ff.
Spinello Aretino 80.
Squarcione, Francesco 403 f.
Starnina, Gherardo 79.
Stefaneschi, Cardinal 17.
Stephanus, Bilder aus dem Leben des hl. 278. 300.
Strigel, Bernhard 597 f. 896.
— die Familie 597.
Strozzi, Zanobi 281.
Sunter, Jakob 619.
Swart, Jan 931.
Sylvester, Motive a. d. Leben d. hl. 62.
Sylvius, Aeneas, der Humanist 233.

Täufer, Joh. d., Bilder aus seinem Leben 62. 592.
Tapete, die, von Sitten 204.
Tapferkeit, Allegorie der 36.
Teppiche 222.
Textile Kunst 546 f.
Theodorich von Prag 183.
Thomasaltares, Meister des 901 f.
Thun, Wandbilder in 209.
Tiefenbronn, Malerei in 200.
Tieffenthal, Hans 578 f.
Tizian 831 ff.
Todtentanz, der 622 ff.
Tolentino, Niccolò da, Reiterbildniß des 289.
Torbido, Francesco 421.
Tractat der Malerei von Cennini 8. 84 ff.
— — von Leonardo 659 f.
Traini, Francesco 92.
Treviso, Dario da 406.
— Malerei in 857.
Tucher, Altar der Familie 195 f.
Tura, Cosimo 423 f. 938.
Turone 120.

Uccelli, Paolo di Dono, genannt 283 ff.
Udine, Giovanni da 766.
Ulm, Schule von 589 ff. 941.
Uovo, Palazzo dell' 45.

Vaga, Perino del 764.
Vanni, Andrea 109 f.
— Turino 113.
Vasco 562.
Vecchietta, Lorenzo di Pietro, genannt 368 f.
Velasco 562.
Venantius, Bild des hl. 22.
Venedig, Schule von 129 f. 816 ff.
Venetiis, Paulus de 129.
Veneziano, Antonio 78.
— Domenico 231 f.
Verona, Liberale da 418.
— Schule von 120 ff. 416 ff.
— Stefano da 127.
Verrocchio, Andrea del 321 f. 937.
Vicenza, Malerei in 412 ff. 941.
Vinci, Leonardo da 632 ff.
— sein heiliges Abendmahl 644 ff.
— seine Schüler und Nachfolger 653. 801 ff.

Vivarini, Alvise 458 f.
— Bartolommeo 457 f.
Vizeu, Malerschule von 563.

Weißenburg, Malerei in 200.
Wertinger, Hans 888.
Wesel, Wynrich von 177.
Westminster, Fresken in 164 f.
— Bildniß Richards II. in 169.
Weyden, Rogier van der 520 ff.
Wienhausen, Malerei in 219.
Wilhelm, Meister 174 ff. 936.
Wohlgemut, Michael 603 ff.
Wolf, Hans 612.
Wonsam, Anton 900 f.
Wurmser, Nicolaus 184.

Zanobius, Bild des hl. 90.
Zeitblom, Barthel 591 ff. 941.
Zeit- und Weltkreis, Darstellung vom 155.
Zenale 444 f.
Zevio, Stefano da 418.
Zoppo, Marco 406.
Zürich, Wappenrolle in 207 f.